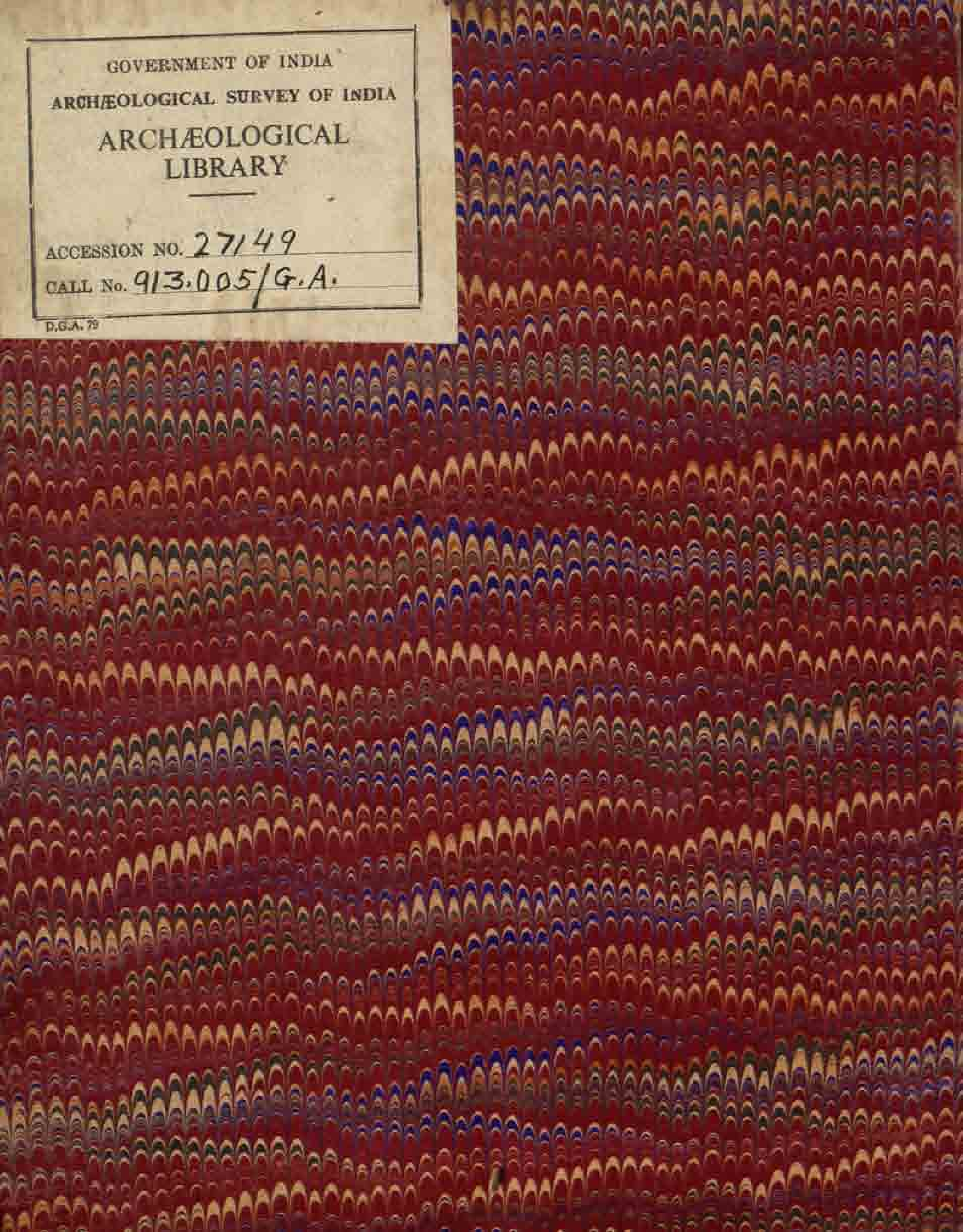
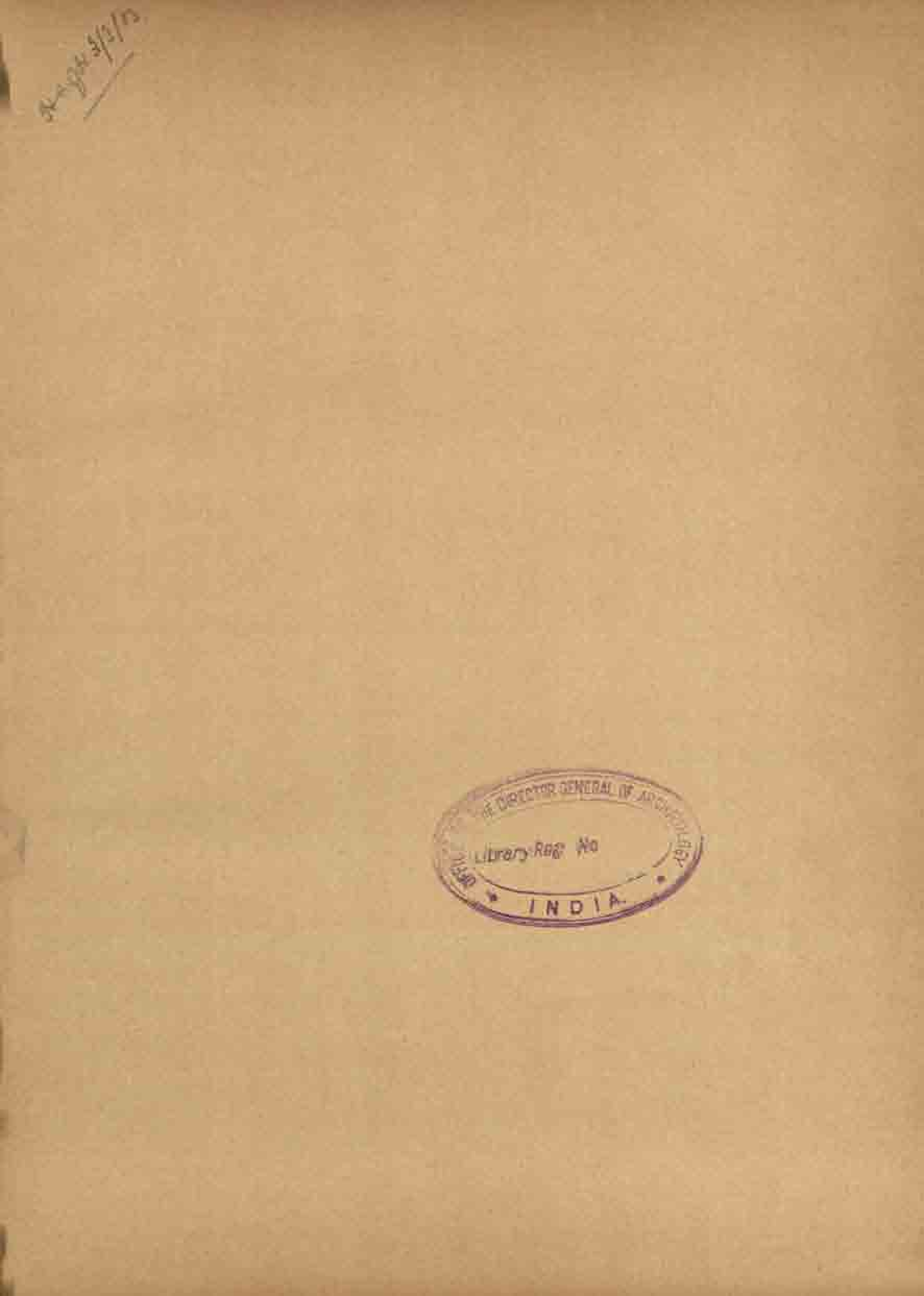
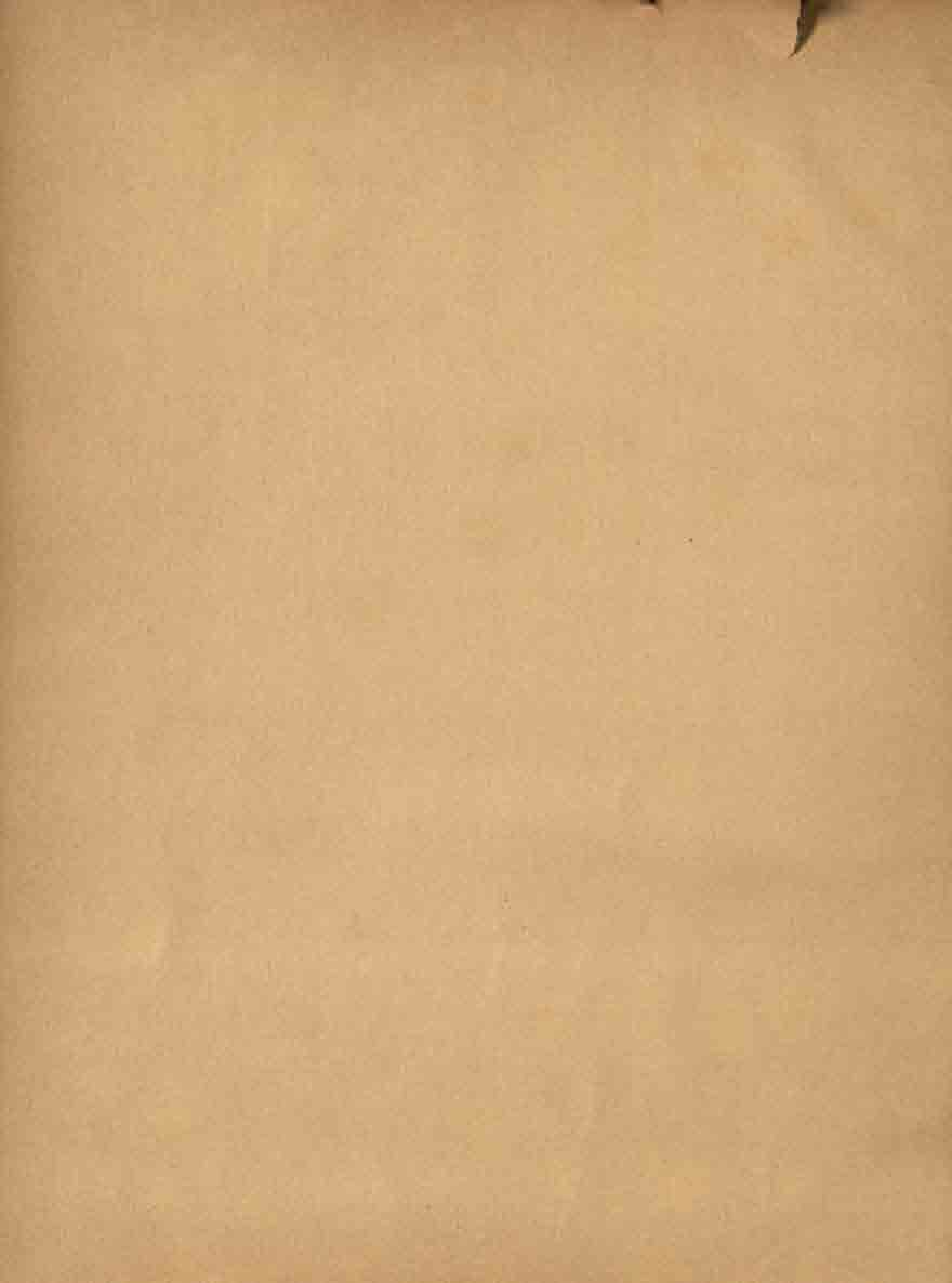





DIRECTOR GENERAL OF
Library Reg. No
INDIA





GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

DE L'ANTIQUITÉ & DU MOYEN-AGE

MACON

TYPOGRAPHIE ET LITHOGRAPHIE PROTAT FRÈRES

1, RUE DE LA BARRE, 1



GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

Fondée par Fr. Lenormant et J. de Witte.

REVUE DES MUSÉES NATIONAUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE

M. A. KAEMPFEN

Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre.

PAR

E. BABELON
Attaché au Cabinet des Médailles et des Antiques à la Bibliothèque nationale.

E. MOLINIER
Attaché à la conservation de la sculpture et des objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance, au Louvre.

Secrétaires de la rédaction.

DOUZIÈME ANNÉE
1887

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE LAFAYETTE

Londres, Dulau and C°, Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer et Brockhaus.
Bruxelles, A. Decq. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof.
Rome, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Marghieri.
Madrid, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.

GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

POLYPHÈME

(Planche 1.)

Le vase dont la peinture est reproduite sur notre planche 1 est entré au Musée du Louvre en 1862 avec la collection Campana. Il porte le numéro 954 du catalogue italien rédigé à Rome avant la vente de la collection et son transport à Paris ; il est resté jusqu'à ce jour inédit.

C'est une *œnochoé* à embouchure en forme de trèfle, couverte d'un vernis noir terne et inégalement étendu. Aucune peinture n'en décore la partie postérieure; l'anse, qui se relève au dessus de l'ouverture, se rattache à la panse sans aucun ornement. Le sujet peint sur le devant couvre un peu plus de la moitié de la circonférence. Il est encadré sur les côtés par une double bande de feuilles de lierre; en haut, par un ornement imitant des cannelures alternativement rouges et noires, séparées par des filets noirs.



Les figures se détachent en noir sur le fond rouge. A droite, un homme de taille gigantesque, Polyphème, vu de profil, est à demi couché. L'une de ses jambes est allongée; il relève l'autre et appuie sa main droite sur son genou plié; il est accoudé sur son bras gauche, à la manière des personnages représentés dans les scènes de repas, le buste se redresse, la tête est droite. Les cheveux, qui retombent derrière le cou, et la barbe, qui est fort longue, sont arrangés avec soin; une étroite bandelette, devenue presque invisible, entoure la tête; une autre, détail plus rare, enserre la barbe à l'endroit où elle est le plus épaisse.

L'œil gauche, que l'on peut seul voir, est fermé et n'est indiqué que par le double trait qui dessine la paupière supérieure. Le géant est entièrement nu. Le bras sur lequel il s'accoude soutient une épaisse et noueuse massue. Deux hommes s'approchent de lui tenant ensemble de leurs quatre mains un long épieu, dont le bout aiguisé et brûlant est dirigé vers son front; la pointe a été durcie au feu et le peintre a représenté par des traits serrés de pinceau la fumée qui s'en échappe. Les deux hommes sont pareils de figure et de taille, et leur costume est le même; aucun signe ne peut faire reconnaître Ulysse, qui doit être le plus en avant. Ni l'un ni l'autre ne porte le bonnet pointu ou en forme d'œuf, dont le héros grec est si souvent coiffé; mais tous les deux ont sur la tête un pétase dont le bord est en avant très proéminent; en regardant de très près le vase, qui a souffert surtout dans sa partie gauche, on s'aperçoit que le bord du chapeau était également prolongé en arrière. Les cheveux sont relevés en chignon et retenus par une bandelette. Le vêtement consiste en une tunique courte, serrée à la taille par une ceinture. Un baudrier, qui passe sur l'épaule droite, tient suspendue sur le côté gauche une épée; on aperçoit encore quelque chose de la poignée, presque effacée aujourd'hui, devant le premier personnage, et le fourreau dans l'intervalle qui le sépare de son compagnon. Un troisième, vêtu et armé de la même manière, tourne le dos aux deux autres; il plonge l'extrémité d'un épieu dans un brasier figuré par des traits de pinceau vivement jetés qui laissent transparaître à travers la couleur noire le fond rouge du vase. C'est par le même procédé qu'a été obtenue la coloration du bout du bois rougi qui va percer l'œil de Polyphème. Mais une teinte rouge superposée a été appliquée aux cheveux et à la barbe des trois Grecs, à la ceinture de celui qui est placé au milieu, et des points de même couleur sont semés sur le bas de la ceinture des deux autres; partout cette couleur est aujourd'hui très dégradée. Il ne reste aussi que quelques traces de la couleur blanche qui couvrait le rocher sur lequel Polyphème est étendu. De longs rameaux de lierre passent au dessus de la tête du Cyclope et remplissent le vide laissé par le dessin entre lui et ses agresseurs.

On sait comment est racontée dans l'Odyssée l'aventure d'Ulysse dans l'antre du Cyclope. Nous rappellerons seulement les traits de cette histoire que la peinture a reproduits. Une fois déjà, Polyphème a dévoré deux de ses compagnons, lorsque Ulysse met à exécution le plan qu'il a conçu pour les venger et se délivrer lui-même avec ceux qui lui restent[1]. Dans la caverne gît un tronc d'olivier encore vert que le Cyclope a coupé pour lui servir d'appui quand il serait sec, grand comme le mât d'un navire à vingt avirons. Ulysse en coupe environ une brasse qu'il fait équarrir par ses compagnons; lui-même il en taille le bout en pointe et le fait passer dans le feu pour le durcir, puis il le cache dans le fumier répandu dans l'antre. Le soir venu, quand le monstre a ramené ses troupeaux et renouvelé son horrible repas, Ulysse l'enivre en lui faisant boire coup sur coup d'un vin que l'on ne pouvait supporter que mélangé d'une grande quantité

1. *Odyss.*, IX, 319 et suiv.

d'eau. Polyphème tombe saisi par le sommeil. Aussitôt Ulysse remet l'épieu au feu; il a soin de le retirer avant qu'il ne s'enflamme; puis, avec quatre de ses compagnons désignés par le sort, il l'enfonce dans l'œil du Cyclope...

Quatre vases, où est représenté le même sujet, étaient déjà connus. Le plus anciennement signalé[1] est une coupe qui, après avoir fait partie des collections Durand[2] et Beugnot[3], est entrée au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Nationale. Le Cyclope y est figuré assis sur une pierre, tenant encore dans ses mains les jambes d'un des malheureux qu'il vient de mettre en pièces. Ulysse s'avance vers lui, portant avec trois de ses compagnons la tige d'olivier dont il s'est fait une arme; il présente en même temps à Polyphème un vase plein de vin. Tous quatre sont debout, rangés à la file dans des attitudes parallèles; ils sont nus, aussi bien que le Cyclope. La tranquillité de toutes les figures, en contraste avec le sujet, la raideur et la gaucherie du dessin ont fait croire à de savants archéologues que cette naïveté était affectée; ils la trouvaient peu d'accord avec le style et la fabrication du vase ainsi décoré; celui-ci appartiendrait, selon eux, non à la période archaïque de l'art, mais à celle où l'archaïsme était une recherche et une imitation[4]. Cette question reste douteuse. Le vase appartient à un groupe distinct encore mal connu, dont la date est certainement plus ancienne[5].

La même scène est peinte avec plus de liberté, mais plus de barbarie encore sur le vase signé du nom d'Aristonophos, trouvé à Caere, conservé aujourd'hui à Rome, au Musée du Capitole[6]. On y voit Polyphème renversé, se redressant en appuyant une main à terre, tandis qu'il étend l'autre pour saisir la poutre qui l'a frappé. Il est nu; les cinq Grecs qui s'avancent vers lui le sont aussi; ils portent, suspendues derrière le dos, des épées au fourreau. Ils marchent d'un mouvement uniforme, les jambes et les bras parallèlement écartés. Le premier en avant pose un pied sur la cuisse du Cyclope; le plus en arrière est tourné en sens inverse des autres figures et sa jambe droite levée paraît s'appuyer contre un mur, comme pour donner au coup porté à Polyphème une impulsion plus forte. Entre celui-ci et ses agresseurs, la différence de taille est à peine sensible. Derrière lui, on aperçoit un vase renversé, sans doute un des vases contenant le lait de ses brebis[7], et un des clayons dans lesquels il déposait ses fromages[8]. Le dessin est d'une grossièreté extrême. Tout y indique un art encore très voisin de l'enfance.

On ne peut pas expliquer de même par l'antiquité de la fabrication ce qu'il y a d'étrange

1. Par le duc de Luynes, *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, I, p. 278; *Monuments inédits*, I, pl. VIII, 1. La peinture a été aussi reproduite par Inghirami, *Vasi fittili*, IV, 334; Id. *Galeria Omerica*, III, 43; Gargiulo, *Raccolta*, pl. LIX; Guigniaut, *Nouv. Galerie mythol.*, n° 844 *a*, pl. CCXLVIII bis; Panofka, *Parodieen und Karikaturen*, pl. II, 5; Overbeck, *Bildwerke zur troisch. Sagenkreis.*, pl. XXXI, 4, p. 760; cf. Raoul Rochette, *Monum. inédits*, p. 246; Foerster, *Annal. de l'Instit.*, 1869, p. 159; Heydemann, *Annal.*, 1878, p. 230.

2. De Witte, *Cabinet Durand*, n° 416.

3. De Witte, *Collect. Beugnot*, n° 56.

4. Raoul Rochette, *Monum. inédits*, Odysséide, p. 347; de Witte, *Études sur les vases peints*, p. 64.

5. Puchstein, *Archæol. Zeitung*, 1884, pl. X-XIII. Klein, *Euphronios*, 2e éd. Vienne, 1886, p. 77.

6. *Monum. de l'Inst. arch.*, t. IX, pl. IV; Foerster, *Annales*, 1879, p. 157; cf. Klein, *Euphronios*, p. 73.

7. *Odyssée*, IX, 219; Euripid. *Cyclop.*, v. 209.

8. *Odyss.*, IX, 246.

dans une troisième peinture du même sujet, qui entoure une amphore appartenant à l'Antiquarium de Berlin[1]. Les figures sont indiquées au pinceau, avec peu de précision, sans aucun trait gravé; cependant, malgré la négligence et la rapidité de l'exécution, leurs proportions sont assez exactes, les mouvements sont justes, et le style du vase et de ses ornements prouve qu'il n'est pas très ancien. On y voit deux hommes qui portent en courant une longue poutre; un troisième, plus grand, dans lequel on doit reconnaître Polyphème, atteint, non pas à la tête mais à la poitrine, tombe à la renverse, un genou en terre. Il tient dans ses mains une jambe et un bras arrachés à un malheureux placé derrière lui au milieu d'un brasier. Celui-ci vit encore, le bras qui lui reste s'agite convulsivement; plus loin, un autre homme s'enfuit précipitamment en tournant la tête vers cet affreux spectacle. Tous les personnages sont nus et sans barbe.

La quatrième peinture décore une amphore du Musée Britannique[2]. Elle se rapproche des précédentes par la disposition des figures, mais elle en diffère par le caractère. Moins primitive et moins barbare que le vase du Musée du Capitole, plus ancienne et d'une meilleure exécution que celle du vase de Berlin, on y voit Polyphème de taille colossale, nu, avec le corps velu, la barbe soignée, les cheveux retenus par une bandelette; il est assis, une jambe allongée, l'autre relevée; de son bras droit il a saisi et s'efforce d'arracher de son œil le tronc d'olivier qu'y ont enfoncé Ulysse et deux de ses compagnons. Ceux-ci sont vêtus et armés pareillement, à peu près comme on les voit sur l'œnochoé du Louvre. Le premier, qui est sans doute Ulysse, frappe du pied la poitrine du géant; les deux autres, soutenant l'arbre de leurs bras tendus, s'avancent en levant et pliant la jambe gauche et semblent plutôt danser que marcher.

Ce trait, qui a quelque chose de comique, peut donner à penser que l'aventure d'Ulysse chez Polyphème est ici traitée en parodie comme elle le fut de bonne heure dans les représentations dramatiques auxquelles donnaient lieu les fêtes dionysiaques. Elle se prêtait, en effet, à merveille aux conditions du drame satirique; et l'on songe tout d'abord au *Cyclope* d'Euripide, qui avait suivi la tradition d'Homère, en introduisant dans sa fable pour faire l'office du chœur la troupe des satyres de l'Hymne à Bacchus[3]. Euripide ne composa ses pièces que dans la seconde moitié du ve siècle, et il ne peut être question d'une influence exercée par elles sur les peintures qui nous occupent; mais d'autres avant lui avaient choisi le même sujet. Sans parler d'Aristias[4], le fils de Pratinas, ni de Callias ou de Dioclès[5], auteurs de drames satiriques qui avaient le même titre, de

1. Furtwængler, *Beschreibung der Vasensammlung*, n° 2123; Panofka, *Parodieen und Karikaturen*. Extrait des Mémoires de l'Acad. de Berlin, 1851, pl. III, 1 et 2, p. 5.

2. *Monuments inédits de l'Institut de corresp. archéol.*, I, p. LIII; Heydemann, *Annales*, 1878, p. 227.

3. Hom. *Hymne*, IX.

4. Suidas s. v. Ἀριστίου Κύκλωψ et Ἀπωλίσας; Zenob. *Proverb.* II, 16; Diogenian., II, 32; Apostol., IV, 7, etc. Voy. W. C. Kaiser, *Histor. crit. trag. Graec.*, 1845, p. 72; F.-G. Wagner, *Poet. trag. graec. fragm.*, ed. Didot, 1846, p. 17; Nauck, *Trag. graec. fragm.*, 1856, p. 563.

5. On n'a que quelques vers isolés des *Cyclopes*, pièce attribuée tour à tour à l'un ou à l'autre de ces deux poètes, *Poet. comic. fragm.*, éd. Didot, p. 280.

Cratinus qui avait mis à la scène une comédie appelée *les Ulysses*, parodie[1] du XI[e] chant de l'Odyssée, tous contemporains d'Euripide ou l'ayant devancé de peu, il est permis de croire que, avant même la naissance du drame satirique, les auteurs des dithyrambes avaient dû être tentés par le sujet légendaire qui se prêtait naturellement à ce genre de compositions.

Il n'est donc pas impossible qu'un spectacle si populaire, goûté chez tous les peuples grecs, ait exercé, dès la première partie du V[e] siècle et même dès le VI[e], quelque chose de l'influence du théâtre, qui est marquée par la suite dans la peinture des vases à figures rouges. Mais ce point de vue ne doit être indiqué qu'avec discrétion et il faut bien se garder de voir, comme a fait Panofka[2], des parodies ou de véritables caricatures, non seulement dans l'amphore décrite plus haut du Musée de Berlin, mais dans la plupart des autres monuments antiques qu'il a réunis à celui-là dans sa dissertation intitulée *Parodieen und Karikaturen*.

Je laisse de côté d'autres vases peints où l'on voit Polyphème assis sur le sol et endormi, au moment où Ulysse s'échappe couché sous le bélier auquel il s'est attaché[3] ou adressant la parole au conducteur du troupeau[4].

La peinture que reproduit notre planche se distingue de toutes les autres par son caractère de naïveté sérieuse, exempte d'affectation en même temps que de négligence. La composition est harmonieuse et remplit bien son cadre, le dessin est habile, les mouvements naturels ; les contours intérieurs qui se détachent sur le fond noir des figures, indiquant les muscles, les plis des vêtements et les détails accessoires, sont tracés à la pointe avec une grande sûreté. La saillie donnée à quelques parties du corps, que l'on observe dans les meilleures peintures à figures noires et même dans les peintures à figures rouges de style sévère, n'a ici rien d'exagéré. Elle appartient au type de la statuaire des premiers siècles de l'art et répond à une conception particulière de la beauté virile qui paraît avoir été l'idéal de l'ancienne Grèce. On l'opposait encore, dans un temps où celle-ci avait produit ses chefs-d'œuvre, à la beauté plus molle dont les artistes trouvaient alors autour d'eux les modèles[5].

La figure la plus remarquable est celle du Cyclope : son fin et pur profil, l'aisance et la noblesse de sa pose rappellent le style grandiose de la statuaire au temps de Phidias. Ce Polyphème, « semblable à un Dieu, » pour me servir de l'expression familière à Homère quand il parle des plus beaux mortels, n'est pas celui qu'on imaginerait d'après les descriptions des poètes, et dont aucun des vases dont il vient d'être parlé n'offre d'ailleurs le modèle. Si laid, si informe qu'en soit le dessin, les peintres s'y sont efforcés de

1. « Διασυρμόν τινα. » Platonius, Περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν, p. XI, ap. Kuster.

2. Ouvr. cité.

3. Raoul Rochette, *Monuments inédits*, pl. LXV, 1, p. 349.

4. Heydemann, *Griech. Vasenbilder*, Berlin, 1870, pl. VIII, 2. Voy. d'autres monuments représentant le même fait. Overbeck, *Ouvrage cité*, p. 774 et s.

5. Aristoph., *Nubes*, v. 1011 et s. Cf. Kramer, *Ueber den Styl und Herkunft der bemalten Thongefässe*, p. 75 ; O. Jahn, *Beschr. der Vasensamml., in der Pinakothek zu München*, p. CLX.

prêter au Cyclope au moins une figure humaine; les soins donnés à la chevelure et à la barbe attestent même quelque préoccupation de la beauté. L'art de la Grèce a embelli tous les monstres. Il faut chercher ailleurs l'image effroyable décrite par les poëtes. En Étrurie, dans un tombeau de Corneto[1], connu sous le nom de *Tomba dell' Orco* ou de *Grotta di Polifemo*, une peinture murale représente Polyphème comme un géant épais et lourd, à la tête hideuse, dont un œil rond, démesurément ouvert, remplit le front tout entier. Cette peinture se trouve placée à côté d'autres qui comptent parmi les meilleures qu'ait produites l'art étrusque quand il était tout imprégné du génie de la Grèce; mais le génie de l'Étrurie ne répugnait pas autant à la laideur[2].

En dehors de la peinture, il existe un certain nombre de monuments antiques, grecs, étrusques et romains, où Polyphème est figuré, soit avant, soit après le moment où il est aveuglé par Ulysse, saisissant un de ses compagnons pour le mettre en pièces et le dévorer, ou recevant le vin qui le doit enivrer, ou encore, lorsque les Grecs se sont échappés et s'éloignent sur leur vaisseau, debout à l'entrée de sa caverne, armé d'une pierre qu'il s'apprête à lancer sur eux. Dans tous ces monuments, il a l'apparence d'un homme de taille colossale, quelquefois ne dépassant pas la mesure humaine, et il n'est pas dépourvu de beauté; sa physionomie est sauvage, mais non pas difforme. Il a ordinairement deux yeux comme les autres hommes. Il en a trois dans un groupe de marbre du Musée du Capitole[3], c'est-à-dire qu'il a un troisième œil au milieu du front; trois aussi dans une tête de marbre du Musée de Lyon[4], un ouvert entre les sourcils, les deux autres indiqués seulement par des paupières. Mais, a-t-on dit[5], ces monuments sont romains, et tous ceux qui offrent cette parcularité d'un troisième œil appartiennent vraisemblablement à l'époque romaine; on ne trouve le Cyclope, ni avec un troisième œil ni avec l'œil unique que lui donnent les poëtes, dans aucun des monuments grecs de la plus ancienne époque, ni dans l'Etrurie même. La peinture du tombeau de Corneto qui a été rappelée plus haut prouve suffisamment le contraire; toutefois, il paraît certain que les artistes grecs se sont de bonne heure écartés de la tradition qui représentait Polyphème laid et avec un seul œil, tandis que les poëtes y restaient fidèles[6].

Une transformation du type de Polyphème paraît s'être opérée à la fois dans l'art et

1. *Monum. de l'Inst.*, t. IX, p. xv. 7.

2. Arditi, *Illustrazione di un bassorilievo in marmo del R. Museo Borbonico*. Naples, 1827; Raoul Rochette, *Mon. inédits*, p. 346 et suiv., pl. LXII, LXIII, LXV; Brunn, *Urne etrusche*, pl. LXXXVI et LXXXVII; Schlie, *Darstellungen des troisch. Sagenkreises*, p. 178 et s.; Overbeck, *Bildwerke zum troischen Heldenkreis*, p. 760 et s.

3. *Museo Capitol.* Stat., t. I, pl. XIX, p. 144; Clarac, *Musée de sculpt.*, pl. 835, n° 2094; Overbeck. *Gallerie*, p. XXX, 10.

4. Millin, *Galerie mytholog.*, pl. CLXXIV, 634; Guigniaut, *Nouv. galerie mytholog.*, pl. CCLXVII, 843 a; voy. aussi les planches de l'*Encyclopédie méthodique*, 1824, t. III, pl. 346, 4. D'autres têtes semblables sont aux Musées de Florence et de Turin; Tischbein, *Homer*, Odyss., VII; Schorn, *Amalthea*, p. 467.

5. Raoul Rochette, *Ouv. cit.*, p. 354.

6. Hésiod. *Theog.*, 144; Théocrit., *Idyll.*, XI, 31; cf. Eustath, *Ad. Odyss.*, I, 69, p. 1392, 35; et IX, 182, p. 1622, 48; Virg. *Aen.* III, 658, et Servius, *ad h. l.*; Ovid., *Métamorph.*, XIII. Cette contradiction des œuvres de l'art et de la poésie semble avoir exercé la critique dès l'antiquité. D'après une scholie de Venise sur le vers 389 du chant IXe de l'Odyssée, les Cyclopes d'Homère étaient des hommes ayant leurs deux yeux, et Polyphème en avait perdu un par accident.

dans la poésie lorsque la fable sicilienne du Cyclope amoureux de la nymphe Galatée eut été introduite dans le dithyrambe par le poète Philoxène de Cythère, au temps même où Euripide mettait son Cyclope sur la scène. Il fallait bien rendre le monstre inoffensif dès qu'il était capable de ressentir de l'amour et pouvait espérer d'en inspirer à son tour, et ne lui laisser de laideur que ce qu'il était nécessaire pour expliquer son amour dédaigné et sa fureur contre un rival heureux. Ce n'est plus le mangeur d'hommes de l'Odyssée, le « *monstrum horrendum, informe, ingens* » que Virgile a peint d'après Homère. Cependant, chez Théocrite[1], qui a donné à la légende nouvelle toute sa perfection, il n'a qu'un œil et « son épais sourcil s'étend sur son front de l'une à l'autre oreille, son long nez descend sur sa lèvre », lui seul, il peut admirer « sa barbe, son unique prunelle, ses dents qui brillent, blanches et polies comme le marbre de Paros »[2].

Le poète se raille du géant qui se mire avec complaisance dans la mer tranquille et s'écrie : « Je n'ai pas un si laid visage. » Dans les œuvres de l'art il n'est pas laid, en effet. Un bas-relief de la villa Albani[3] nous le montre sous les traits d'un lourd paysan aux cheveux et à la barbe touffus, mais l'œil qu'il a au milieu du front est sa seule difformité, car les artistes ne se dispensent plus de reproduire ce trait caractéristique, comme leurs devanciers du bel âge ; il chante en s'accompagnant avec une lyre rustique, et c'est l'Amour en personne qui vient lui parler de Galatée. Dans une peinture de la maison de Livie[4], au Palatin, il est représenté comme un vigoureux adolescent encore sans barbe et sa chevelure est d'un blond clair ; l'Amour le mène en laisse au moyen de rênes passées autour de son cou. Tel il paraît dans les peintures de Pompéi et d'Herculanum[5] et en général dans les monuments de l'époque romaine[6], qu'il n'est pas sans doute nécessaire d'énumérer et de décrire ici à propos de l'œnochoé du Louvre et de son Polyphème endormi dont on ne voit qu'une paupière abaissée.

E. SAGLIO.

1. *Idyll.*, XI, 32.
2. *Idyll.*, VI, 34. Voy. aussi Ovide, *Metam.*, XIII, qui mêle sans goût et sans choix la fable homérique et la fable sicilienne, et Philostrat., *Imag.*, II, 18.
3. Winckelmann, *Monum. ined.*, 36 ; Zoega, *Bassirilievi ant.*, pl. 57.
4. *Revue archéol.*, 1870, I, pl. XX.
5. Helbig, *Wandgemælde*, n° 1042-1053 ; *Annal. de l'Inst.*, 1879, pl. II ; cf. O. Jahn, *Arch. Beitræge*, p. 411 et s. ; Helbig, *Symbola philol. Bonnens. in honorem Ritschelii*, p. 361 et s. ; Bougot, *Philostrate l'ancien*, p. 444.
6. Rappelons aussi le remarquable bas-relief trouvé en 1877, actuellement au Musée du Capitole (*Bullet. della commiss. archeol. communale*, 1878, pl. X, p. 142), où l'on voit les Cyclopes ouvriers de Vulcain avec trois yeux. En général, dans les monuments qui représentent les Cyclopes forgerons, rien ne les distingue des autres hommes.

LES FOUILLES DE SUSE ET L'ART ANTIQUE DE LA PERSE

(Planche 2.)

Une des principales nouvelles archéologiques de l'année 1886 fut l'annonce de l'arrivée à Toulon d'un navire de la marine française entièrement chargé d'antiquités perses : le 24 juin, la France entrait en possession du produit des fouilles exécutées à Suse par M. Dieulafoy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Aujourd'hui les fragments sont déposés au Louvre, on s'occupe de les classer et de les mettre en place : travail délicat, qui exige un soin, un respect incompatible avec une exécution hâtée. Les galeries ne pourront que dans quelques mois être livrées à la curiosité publique. En attendant, nous tâcherons de mettre à profit les obligeantes communications de M. Dieulafoy et les dessins qu'il a bien voulu nous autoriser à prendre, pour donner par anticipation l'analyse de quelques-uns des monuments qui orneront le futur Musée susien. Mais afin de placer ces monuments dans leur cadre, il importe d'en rattacher la description au récit des laborieuses investigations dont ils furent le couronnement et la récompense.

Les recherches de M. Dieulafoy ont eu deux périodes : une de contrôle général et de révision critique des théories qui ont cours sur les principes de l'art perse, sa chronologie et son histoire; puis, une période d'explorations et de fouilles. Dans l'une et l'autre, M. Dieulafoy fut aidé, soutenu par une précieuse et vraiment touchante collaboration : Mme Dieulafoy s'est résolûment associée à l'œuvre, a pris sur elle la charge entière des relevés photographiques, mesuré les ruines, mené les ateliers de fouille comme eût fait un architecte, et fixé les souvenirs du voyage dans une relation vivante, le plus fidèle tableau que nous possédions de la Perse[1].

Le premier voyage de reconnaissance fut entrepris dans l'hiver de 1881. Quatorze mois furent consacrés à visiter la Perse en tous sens, de Tauris à Chiraz. Restait la Susiane, cette vaste région de plaines comprise entre le Tigre et les montagnes des Bakhtyaris ; la Susiane, qui fut dans l'antiquité le berceau d'une civilisation rivale de celle de la Chaldée, puis un des centres de la puissance achéménide, plus tard enfin un des foyers de la civilisation sassanide. Suse semblait pleine de promesses.

1. *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, relation de voyage, contenant 290 gravures. (1 vol. in-4°, 1887).

L'accès en était périlleux. Une seule mission européenne avait pénétré jusque-là, celle du général Williams et de lord Loftus : encore la mission anglaise ne s'était-elle aventurée que sous un couvert diplomatique, à l'occasion d'une délimitation de frontières. Mais pour ceux que possède le besoin d'explorer, le péril même est un attrait. A deux reprises, il fallut rebrousser chemin. Il s'agissait de s'introduire dans des contrées occupées par des nomades qui passent à volonté du territoire perse au territoire turc, et ne reconnaissent de fait ni l'autorité du Chah ni celle du Sultan. Une troisième tentative aboutit enfin. On chemine à travers les balles que des tribus rivales échangent entre elles ; on traverse des marais pestilentiels infestés de fauves : on se fraye la voie, et Suse apparaît.

Figurez-vous, au milieu d'une plaine où serpente et croupit un filet d'eau, le Chaour, une butte à pic : une butte qui couvre plus de cent hectares et s'élève à 22 mètres, et sur quelques points à 36 : un amas entièrement factice, formé des débris de maisons de terre, que les siècles ont amoncelées les unes sur les ruines des autres. Tous les âges de la civilisation sont là, représentés chacun par un témoin, un vestige. Suse fut bien des fois ruinée, saccagée : Assourbanipal, après tant d'autres, « brisa les lions ailés et les taureaux qui veillaient à la garde des temples ». Qu'importe ? Les envahisseurs brisent les lions ailés et les taureaux, mais de ces taureaux et de ces lions il reste les débris : cette butte recèle un résumé de l'histoire du vieux monde.

Pour se guider dans les recherches on possède, par la plus heureuse des rencontres, un plan antique du site : un plan tracé par une main assyrienne et qui remonte à la conquête même d'Assourbanipal, c'est-à-dire au septième siècle avant notre ère. Ce plan indique une enceinte bordée sur une de ses faces par un cours d'eau, avec un monticule saillant vers l'un des angles : un fort, une sorte de donjon.

Ces traits généraux, la butte les reproduit : on voit où les fouilles donneront les restes d'un fort; on devine où il faut chercher les entrées de la ville; et des ruines partiellement reconnues par Loftus montrent où se dressa le palais. De ce palais même, on sait dès à présent la date : une inscription, interprétée par M. Oppert, nous apprend que le fondateur fut Darius l'Ancien, et que le palais fut incendié puis rebâti sous Artaxerxès Mnémon : c'est l'édifice même où la relation biblique place la scène d'Esther.

Malheureusement, le temps manque pour entreprendre des fouilles, les moyens matériels font défaut; entre les accès d'une fièvre accablante, les voyageurs peuvent à peine se traîner dans les crevasses du tumulus, prendre tant bien que mal quelques clichés; la maladie et la fatigue ne leur permettent rien de plus. Force est de regagner la France. M. et M[me] Dieulafoy rapportent du moins cette conviction que Suse vaut une exploration en règle, et s'offrent à la tenter.

Grâce à M. de Ronchaud, on organise une nouvelle expédition, on obtient du Chah les firmans nécessaires, et l'on adjoint à la Mission deux membres dont les connaissances multiples permettront d'élargir le champ des recherches et d'aborder la Susiane sous ses

aspects les plus divers; les nouveaux membres de la Mission sont recrutés dans les premiers rangs des Écoles Normale et des Ponts et Chaussées : M. Babin, ingénieur; M. Houssay, agrégé de l'Université, docteur ès sciences.

La tranchée est ouverte dans les derniers jours de février 1885 : on s'attaque au point où l'on peut attendre des résultats immédiats, le palais achéménide; et, parmi les ruines du palais, la partie que l'on vise avant tout est la façade d'entrée. Loftus avait admis que cette principale façade regardait la plaine : M. Dieulafoy sait heureusement pressentir que les fouilles dirigées de ce côté ne feraient en réalité découvrir que la face d'arrière. Une inscription trois fois répétée reste en place : M. Dieulafoy pense que cette inscription doit être orientée de façon à frapper le plus possible les regards et se décide à attaquer la fouille en ce point. La tranchée s'approfondit, les journées se passent, et aucune trouvaille ne vient confirmer l'hypothèse : le sol antique est recouvert par les décombres des terrasses et des murailles renversées. Enfin, paraît un fragment de chapiteau bicéphale. Bientôt une escouade dirigée par Mme Dieulafoy rencontre un amas de briques à reliefs émaillés : ce sont les débris d'une frise superbe, ornée de figures colossales de lions. Le succès commence; mais à peine sur la trace il faut s'arrêter : la saison des chaleurs approche, et les chaleurs sont intolérables. Strabon raconte qu'à Suse les serpents qui s'aventurent en été dans les rues meurent suffoqués. C'est trop dire, mais la chaleur est énorme. Les indigènes manquent de force pour extraire dans les couffes qu'ils portent sur leurs têtes l'argile des déblais, le chantier s'engourdit. Puis intervient le fanatisme. Le prophète Daniel repose tout près de Suse, et le mois qui commence amène à son tombeau une foule de pèlerins peu disposés aux sympathies à l'endroit des infidèles. Tout conspire contre la Mission : une éclipse de lune s'est produite, signe assuré d'une malédiction dont les mécréants sont la cause. Déjà les moissons manquent, les troupeaux périssent. Chaque jour les infidèles enlèvent du sol de Suse des talismans enfouis par les prophètes. Bientôt leurs galeries les amèneront sous le tombeau même de Daniel; ils en raviront les restes protecteurs, et qu'adviendra-t-il ensuite? Décidément la situation cesse d'être tenable. On charge comme on peut sur quelques chameaux les « talismans » les plus précieux; MM. Babin et Houssay gagnent des contrées de la Perse moins inhabitables pour y attendre des temps meilleurs; M. et Mme Dieulafoy se dirigent vers la France : leur mauvais destin les jette sur le territoire ottoman et peu s'en faut que les épaves de la campagne ne soient brutalement confisquées par la douane turque.

Tout est à réorganiser, mais cette fois il importe de ne recommencer les fouilles que sur des garanties solides. M. de Ronchaud recourt à l'intervention de M. le docteur Tholozan, qui tient en main la santé du Chah de Perse : le Chah donne les nouveaux firmans. Mais ce n'est pas tout, il faut aussi gagner les mollahs. Le clergé cède enfin, mais

les masses persistent dans leur attitude hostile. Il y a péril à reprendre les fouilles, et pourtant il est de la dignité de la France qu'elles soient reprises : M. et Mme Dieulafoy tiennent à honneur de s'associer personnellement aux risques; les voilà en route une troisième fois pour Suse. Ils ne songent qu'à sauver le fonds acquis : grâce au docteur Tholozan, les bonnes grâces du Chah permettent de prolonger la campagne, et les découvertes succèdent aux découvertes : à peu de distance de la frise des lions apparaissent de nouvelles briques à reliefs émaillés, plus belles et plus précieuses encore.

Le sujet représenté demeure quelque temps un mystère. Sur les premiers fragments mis au jour on distingue la peau d'une bête fauve : on avait trouvé des lions l'an dernier, cette année on croit à des tigres. Puis, les fragments se multipliant, les fauves se changent en guerriers : leur pelage faisait partie d'une fourrure.

Le dessin ne reparaît que par lambeaux. Sur une brique, un pan de fourrure; sur une autre, un bras, une épaule. Par bonheur, les joints des briques coupent le dessin général suivant un réseau de lignes très régulier : on trace ce réseau; puis, à mesure qu'une brique se présente, on lui assigne une case provisoire d'après la place qu'elle paraît occuper dans la figure. Et l'on continue les recherches jusqu'à ce que les mailles du réseau soient toutes remplies. La frise des guerriers est avec celle des lions la grande trouvaille de la mission, une révélation dans le domaine de l'art.

Une autre découverte d'intérêt capital est celle du mode de fortification de Suse. Les murs sont construits en argile crue qui se confond avec le reste des décombres. Mais, heureusement, à ces murs est adossée comme moyen d'assèchement une traînée de gravier, un drainage dirions-nous. Un ingénieur ne pouvait méconnaître la valeur de cet indice; M. Dieulafoy suit la traînée, et parvient à rétablir le plan général d'une enceinte double, tracée *à crémaillères*, avec tours aux saillants : il aperçoit le principe des flanquements modernes dans une architecture militaire vieille de plus de vingt siècles. Et, en effet, le flanquement est une nécessité de la fortification en terre. Le défenseur d'une courtine en terre ne saurait voir le pied du pan de mur qui l'abrite; de toute nécessité, ce pan de mur doit être défendu par des projectiles venus d'autre part, c'est-à-dire de quelque ouvrage ayant vue sur la courtine. La fortification en terre date chez nous de l'introduction du canon dans les sièges; pour les Perses, elle s'imposait faute de pierre : dans les deux cas elle a donné une même conséquence, le tracé à flancs.

Tel est l'ensemble des découvertes. Entrons dans le détail de celles qui intéressent le plus directement l'histoire de l'art.

LE PALAIS.

Ce n'est pas, à proprement parler, l'habitation royale que M. Dieulafoy a fouillée, c'est la grande salle des audiences solennelles. En Perse comme dans tout l'Orient, de nos

jours aussi bien qu'au temps des Achéménides, les appartements privés forment une dépendance du palais parfois luxueuse, mais sans appareil extérieur, sans nul aspect monumental : la magnificence ne s'étale que dans les salles ouvertes aux réceptions publiques. A Suse, l'*apadâna* (c'est le nom de la salle du trône) se dresse à l'extrémité de la principale rue de la ville, sur la crête du tertre, en vue d'un lointain qui s'étend jusqu'aux cimes neigeuses des montagnes des Bakhtyaris. La salle (fig. 1) couvre une

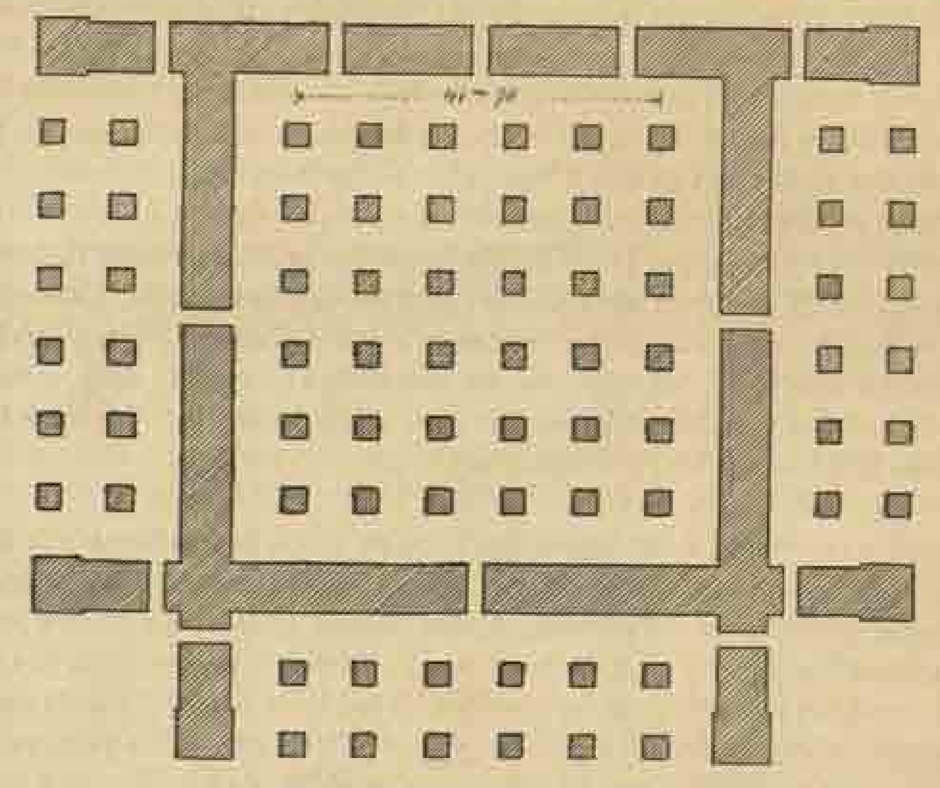


Fig. 1. — Plan de l'Apadâna de Suse.

superficie de sept mille mètres carrés environ. Son plafond en terrasse a pour support un quinconce de trente-six colonnes, dont chacune est un colosse : le fût ne mesure pas moins de 1m 58 de diamètre (les fûts de la colonnade du Louvre n'ont pas un mètre). Sur trois faces se développent des portiques à double rangée de colonnes. En avant du portique principal, une cour. Et enfin, à l'entrée de cette cour, un pylone en forme d'écran gigantesque, où brille la frise émaillée des lions avec un couronnement dentelé qui se découpe sur la transparente blancheur du ciel.

Les différences de niveau sont rachetées par des escaliers à garde-corps crénelé revêtu de faïence : des escaliers si larges que vingt-cinq hommes les peuvent gravir de front, et dont la rampe est si douce, qu'un cheval la peut franchir. Rien peut-être, sinon les ruines de l'Égypte ou de l'Inde, ne donne l'idée de cette magnificence. On comprend que la tête ait tourné au prince qui se sentait le centre de ces splendeurs : comme il devait regarder l'humanité de haut!

LES COLONNES

On ne connaissait jusqu'à présent la colonne perse que par des restaurations où la forme générale était assurée, mais le caractère bien vaguement accusé. On savait que la colonne perse a pour chapiteau un sommier fait de deux taureaux accroupis qui tantôt reposent sans intermédiaire sur le fût, tantôt sont séparés du fût par une série plus ou moins complexe de motifs d'ornement étagés : volutes doubles, campanules alternativement droits et renversés. Persépolis avait fourni les traits généraux de ces chapiteaux. Aucun musée d'Europe ne contient le moindre fragment de cette décoration étrange et somptueuse; grâce aux fouilles de Suse, le Louvre va posséder deux chapiteaux répondant respectivement aux deux types : l'un, à volutes, provient du quinconce intérieur; l'autre, dépourvu de volutes, représentera l'ordre simplifié des portiques extérieurs. Tout l'essentiel s'est retrouvé : les fragments recueillis suffisent pour rétablir par symétrie ou par raccord le chapiteau entier, sans que l'hypothèse joue le moindre rôle dans l'interprétation.

M. Dieulafoy, avec une réserve qu'on ne saurait trop louer, s'est interdit de tenter sur les originaux les essais d'assemblage : redoutant la moindre erreur, il a moulé chaque fragment, et c'est sur les moulages qu'ont été faites les tentatives de juxtaposition. Aujourd'hui, les moulages ont pris décidément la place même que les débris antiques occuperont un jour et, dans l'atelier où ils se dressent, on peut juger de l'effet que produiront les originaux. C'est l'irrésistible impression de la majesté. Aucune œuvre antique ne réalise à ce point la beauté calme, cette puissance qui subjugue et dont je ne trouve l'expression que dans le langage de Vitruve, « *auctoritatem operis* ». Tout, dans cette sculpture magistrale, est vrai de mouvement, vrai de physionomie, rendu à grands traits, d'une façon sévère et, je le crois, toute géométrique. — Une musculature énergique rappelle celle des meilleures œuvres assyriennes. Le modelé est à peine senti : de simples contrastes de plans donnent de franches oppositions de teintes. Après les monuments de Périclès, j'ose dire que ces imposantes figures sont la plus saisissante manifestation du sens plastique dans la plus belle antiquité.

Les bases présentent un profil d'un style absolument conforme à celui des chapiteaux, mais d'une exécution inférieure. Il est à croire que les chapiteaux sont des restes du vieux palais incendié, et que les bases proviennent de la restauration accomplie sous Artaxerxès II. M. Dieulafoy ne pouvait tout enlever, il dut s'attacher à ce qui paraissait meilleur : il ne rapporte que des fragments des grandes bases, plus une base de petite dimension qui au besoin peut combler la lacune.

Bases et chapiteaux, tout est taillé dans un calcaire à grain fin, qui prend le poli du marbre. Les terrasses qui plafonnaient au dessus des colonnes reposaient sur elles par l'intermédiaire d'un amoncellement de poutres dont on peut mesurer la grosseur par

le vide où chacune d'elles s'encastrait : des poutres ayant un équarrissage de 0m 55. Et ces bois énormes, la Perse ne les produisait pas, il fallait les faire venir de loin, probablement du Liban, à travers d'impraticables défilés. Quant aux pierres, c'est à vingt lieues au moins qu'il les fallait chercher. Veut-on se faire une idée de l'échelle? L'administration du Louvre se propose d'installer l'ordre à volutes dans une des grandes salles du premier étage, et l'étage ne pourra contenir que les volutes et les taureaux qui les surmontent; aurions-nous les campanules, il les faudrait supprimer : ils excéderaient la hauteur libre. Un fragment de chapiteau comprenant la tête d'un taureau, son poitrail et une partie de la tête du taureau symétrique, pèse à lui seul trois tonnes : telles sont les masses que la mission dut transporter sous un ciel de feu, dans des plaines fangeuses, où depuis douze siècles n'existe pas une route. Un seul morceau a coûté à M. Houssay un véritable naufrage dans les boues du Chaour, et à M. Babin une insolation qui faillit être mortelle.

LES FRISES A RELIEFS ÉMAILLÉS.

Des deux frises à reliefs émaillés découvertes aux abords de l'apadana, l'une représente des lions. C'est celle qui couronnait cet écran monumental formant pylône; l'autre, dont le sujet est un défilé de guerriers, paraît avoir appartenu au mur même d'un palais.

Les lions présentent une ressemblance frappante avec les lions émaillés découverts à Korsabad par MM. Place et Thomas : même manière d'interpréter la nature, de saisir le mouvement, de rendre en l'exagérant le jeu des muscles; même artifice de coloriste, consistant à substituer aux colorations réelles un assemblage de tons purement conventionnels. L'influence assyrienne est palpable, mais jamais l'art assyrien n'approcha de cette pureté de formes, jamais il ne s'éleva jusqu'à cette hardiesse des lignes, cette fierté du trait.

La frise des lions est traitée comme une peinture assyrienne, avec ses simplifications et ses expressions convenues; la frise des archers au contraire, sera conçue comme un bas-relief assyrien, avec son fini de détail, ses vêtements étudiés, une tendance réaliste assez marquée et même certaines naïvetés de praticien telle par exemple la représentation des yeux de face sur un personnage de profil. Mais ici encore quelle supériorité dans le sentiment de la forme! C'est l'art assyrien, mais transfiguré par un peuple fin, délicat, épris du beau ; peut-être l'art assyrien épuré par une intervention plus ou moins directe des Grecs. Je croirais à cette dernière influence, car elle me semble d'accord avec ce que M. Dieulafoy a prouvé sur les rapports entre l'art des Grecs de Lycie et l'architecture primitive des Perses [1]. Placez à côté du bas-relief émaillé des archers une œuvre archaïque de l'art grec, le costume seul marquera la différence d'ori-

1. *L'Art antique de la Perse*, tome Ier.

gine. Colorés l'un et l'autre bien que par des procédés fort divers, ils ont la même allure, le même sentiment, le même style : les archers de Suse appartiennent, sans réserve, à la famille du *Soldat de Marathon*; ils ont les finesses grecques, le soldat de Marathon a la démarche solennelle et la gravité susienne. Tous deux sont d'ailleurs contemporains : le soldat de Marathon est à peu près daté par l'alphabet même de l'inscription qui l'accompagne; les archers de Suse le sont plus formellement encore par un fragment cunéiforme où se lisent les noms de Darius et de son conjuré Otannès : l'art perse avait atteint, dès le VIe siècle avant notre ère, cette surprenante perfection.

Nous avons insisté sur le fini des détails dans la frise des archers : cette justesse, cette scrupuleuse fidélité d'interprétation donne au monument, en dehors même de sa valeur comme ouvrage d'art, un réel intérêt au point de vue des races et du costume.

Le ton de la carnation est foncé : M. Dieulafoy a songé à la représentation de quelque type nègre, et les observations anthropologiques recueillies par M. Houssay sur des sujets de Chouster, sont loin d'infirmer cette conjecture.

Les Grecs, non plus que les Arabes d'aujourd'hui, ne *taillent* point leurs vêtements : ils se drapent dans des pièces d'étoffe gardant la forme même que le métier à tisser a donnée. Un drap plus ou moins grand, plus ou moins orné, voilà l'unique élément du costume classique. A Suse, il ne paraît pas en être ainsi. Ces vêtements collants des archers paraissent réellement coupés et ajustés par couture ; l'induction, toute contraire qu'elle paraisse aux usages des anciens, semble confirmée par les traditions actuelles du costume en Perse.

Autre détail. Certaines parties du costume portent en guise de broderie un semis de losanges sur lesquels se dessine une forteresse à trois tours : M. Dieulafoy voit dans ces représentations l'image simplifiée de Suse et, dans ces losanges ornés d'armes parlantes, les plus anciens des signes héraldiques connus : le blason serait perse.

Il est assez étrange de voir des guerriers parés de bracelets et de pendants d'oreilles, tels sont pourtant les archers perses ; on ne peut jeter les yeux sur ces ornements bizarres sans se rappeler les déclamations des rhéteurs grecs sur la mollesse orientale. Et pourtant ces figures ont un mâle aspect : il ne faut pas juger trop avec nos idées les mœurs ni même le costume de ces lointains pays.

L'armement comprend, outre l'arc et le carquois, une longue lance : et cette lance, terminée par une grenade d'or fait penser à l'insigne distinctif qu'Hérodote attribue à la garde royale des *Immortels*[1]. M. Dieulafoy les désigne sous ce titre, et toutes les vraisemblances sont en faveur de cette attribution.

Essayons de nous rendre compte des frises susiennes au point de vue des procédés techniques, et surtout de la couleur.

1. Hérodote, VII, 83.

Les briques sont uniformément larges de $0^m 34$ cent., hautes de $0^m 08$ cent. Toutes les figures d'une frise sont des répliques exactes d'un seul et même modèle : les creux qui ont servi à mouler les briques d'une figure ont servi sans modification pour toutes les figures de la frise.

L'émail est transparent, à tons profonds et chauds, qui jouent légèrement et chatoient comme des pierreries. La fabrication est incomparable; à peine la couche vitreuse s'est-elle fendillée sur quelques points, tant les Perses ont su bien résoudre ce problème, le plus difficile de la céramique peinte, d'assortir à la dilatabilité de la brique la dilatabilité de la couverte. Le mode d'application de cet émail constitue à proprement parler un travail de *cloisonné* : un cloisonné à tons plats, où les émaux divers sont cernés, séparés les uns des autres à l'aide d'un trait épais de pâte vitrifiable qui s'applique au pinceau. Dans chacun des compartiments circonscrits par ce trait formant cloison, on étend l'émail en couche uniforme, sans le moindre modelé; et, après la cuisson, le trait de cloisonnage reste en relief comme une arête blanche et vive qui accroche la lumière. Sous un jour oblique, l'effet est surprenant de richesse et d'éclat : le trait blanc luit entre les tons d'émail et jette sur les surfaces un reflet scintillant et mobile qui produit l'illusion de la vie. La Perse fut de tout temps la terre classique des harmonies colorées : peut-être doit-elle ce privilège à la merveilleuse lumière qui l'éclaire.

Si l'on essaye d'analyser les accords de couleur, on est surpris de la simplicité de la gamme d'où les Perses surent tirer ces surprenants effets :

Dans la frise des lions, l'harmonie repose sur des jeux de tons vert d'eau et de fonds turquoise, avec de larges blancs et un appoint de jaune.— Dans la frise des archers, la coloration des vêtements admet quelques éléments de plus, et voici comment M. Dieulafoy la définit :

« Toute la décoration, dit-il, est répartie en trois classes, caractérisées par la couleur des fonds.

« Fond bleu clair : dominante blanche, rehauts vert et jaune pâle;

« Fond vert foncé : dominante jaune d'or, rehauts bleu et blanc;

« Fond noir : dominante jaune d'or, rehauts vert pâle et blanc. »

Ajoutons que, dans la frise des guerriers, la couleur des vêtements alterne d'une figure à l'autre : le compartiment qui, dans une figure, est coloré en clair, se présente invariablement dans la figure suivante avec une coloration sombre.

Le dessin, à son tour, est conçu d'une façon toute décorative. Qu'il s'agisse d'une suite de lions ou d'un défilé de guerriers, la répétition invariable du même sujet produit une impression forte et profonde. Il ne faut pas chercher ici la composition savamment complexe des frises classiques du Parthénon, de Phigalie ou d'Halicarnasse : l'effet est plus net, plus architectural peut-être : c'est de la sculpture, avant tout c'est de l'ornement. Rien que de grandes lignes, des formes hardiment découpées, qui s'enlèvent sur le fond et se lisent à distance. Ces contours, redessinés par la ligne en relief des

cloisons, ont une fermeté rare : nulle confusion, le trait caractéristique seul est marqué, et la nature vivante ne sert que de prétexte aux jeux de la couleur.

Les ornements courants qui forment bordure sont traités avec une discrétion d'effet absolument monumentale; ce sont des cadres, on a su les effacer devant le sujet principal. Point de ces combinaisons qui tirent l'œil : des tons sourds, presque éteints : bleu, vert de mer et blanc, avec un léger appoint de jaune. Et, comme harmonie plus tranquille encore, le fond des murs n'a pour coloration que deux tons de brique : rose clair et rose foncé; les carreaux, simplement colorés sur leur tranche, forment un entrelac qui tapisse le parement tout entier. Si l'on résume les éléments du dessin ornemental comme on a fait tout à l'heure pour les éléments de la décoration colorée, on les voit se réduire eux aussi à un petit nombre de types simples : le damier; le chevron; la rose assyrienne; la palmette égyptienne.

A chaque brique répond un motif ornemental complet, sans chevauchements, sans coupures; de sorte que toutes les dimensions sont des multiples exacts de la dimension d'une brique : la composition se subordonne d'elle-même à la loi harmonique des rapports simples.

Comme dans toutes les œuvres décoratives de l'Orient, on trouve dans le dessin ornemental des inégalités inattendues. Géométrique comme conception, il présente dans l'exécution matérielle la liberté parfois la plus déréglée : une file de rosaces ou de palmettes n'en offre pas deux, peut-être, qui soient pareilles. Il semble que l'artisan oriental soit incapable de reproduire plusieurs fois une même forme; les tapis modernes rappellent ces inégalités du dessin. Ces inégalités, d'ailleurs, ont leur charme : elles contrastent avec l'uniformité froide de nos productions mécaniques; elles plaisent, parce qu'elles rappellent dans les moindres parties de l'œuvre la vivante trace de la main humaine.

Tels sont aussi les caractères de ces escaliers à parois émaillées, dont M. Dieulafoy a recueilli de nombreux fragments : on dirait un garde-corps revêtu de ces superbes tapis asiatiques dont l'harmonie est si solide et si calme; l'aspect de cette tenture d'émail fait songer à ces draperies plates, si majestueusement déployées sur les sarcophages dans les turbés des sultans; toute la gamme des tons se réduit à des fonds vert de mer, et des fleurs en forme de palmettes égyptiennes alternativement jaunes et bleues, avec appoint de blanc. Le garde-corps est crénelé et le crénelage, aussi bien que les faces latérales du garde-corps, tout est tapissé d'émaux.

PIERRES GRAVÉES, ETC.

A côté de ces grands ouvrages de l'art décoratif, nous devons faire une place aux monuments de la glyptique. M. Dieulafoy a recueilli toute une collection de cylindres et de sceaux dont beaucoup sont d'une antiquité extrême, quelques-uns d'une extraordi-

naire beauté. Le nombre de ces objets dépasse 300. L'un d'eux est un vrai chef-d'œuvre de l'époque achéménide : nous en donnons, fig. 2, une reproduction agrandie.



Fig. 2. — Sceau susien de l'époque achéménide (grandeur naturelle).

Le sceau est d'opale et montre, en adoration devant le disque ailé d'Aouramazda, deux sphinx coiffés de la tiare de la Haute-Égypte. Nous n'essayerons pas d'interpréter le symbolisme religieux de cette gravure, non plus que les indices qu'elle peut offrir sur les rapports entre l'art de l'Égypte et celui de la Perse ; qu'il nous suffise de remarquer ce grand style, cette ample et noble composition. La grandeur est peut-être de toutes les qualités celle qui s'imprime le plus difficilement aux œuvres de glyptique : elle règne ici souverainement.

Viennent enfin une série de découvertes d'un intérêt plus spécialement archéologique : entre autres des sépultures étranges, où le cadavre était enveloppé dans une jarre de terre molle, qu'on calcinait. Des briques, au nombre de plus de 100, dont la tranche est entièrement couverte de fines inscriptions cunéiformes. Et nous omettons dans cet inventaire les menus objets d'ivoire, fragments d'albâtre, médailles : nous n'avons point entrepris un catalogue, nous voulions seulement donner une idée des trésors dont la mission de Susiane enrichit le Louvre. Les bons musulmans ont sérieusement écrit et naïvement cru que, dans la navigation sur la mer Rouge, à la hauteur de la Mecque, toutes ces pierres se changeraient en or : elles n'auraient eu rien à gagner à cette métamorphose. L'éminent architecte du palais du Louvre, M. Edmond Guillaume, leur prépare dans une salle magnifique une hospitalité digne d'elles. Un dernier détail, qui n'est pas un des moindres titres de la Mission, c'est que les fouilles ont coûté à l'État à peine 53.000 fr. : la part contributive de M. et de Mme Dieulafoy fut la totalité des frais du premier voyage, et leur santé sacrifiée. A de tels dévouements, l'Administration française sut heureusement répondre par la plus délicate et la plus juste des attentions. Les émaux de Suse étaient pour une large part la découverte personnelle de Mme Dieulafoy : le jour même où l'on put les admirer dans leur ensemble, la croix de la Légion d'honneur fut offerte à la vaillante exploratrice, en souvenir de la Mission dont elle avait été l'âme.

A. CHOISY.

LES TRAVAUX D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE

EXÉCUTÉS POUR JEAN DE FRANCE, DUC DE BERRY

(PLANCHE 3.)

La vie du duc de Berry appartient à une période néfaste de notre histoire. Mêlé à toutes les intrigues ambitieuses qui attristèrent le long règne de l'infortuné Charles VI, il fut amené par les circonstances à jouer un rôle qui dépassait ses forces et auquel se prêtait mal son tempérament d'épicurien. Il n'aimait du pouvoir que la facilité de puiser dans le trésor public, pour satisfaire ses caprices sans cesse renaissants d'amateur et de curieux, et pour prodiguer l'argent aux officiers avides qui vivaient autour de lui. Devenu le chef du parti des Armagnacs, après la mort du duc d'Orléans, il fut contraint de s'humilier devant son neveu, Jean sans Peur, pour obtenir de passer ses derniers jours dans la tranquillité dorée qui lui était si chère.

Attaqué violemment par le parti bourguignon qui lui reprochait avec raison son avidité insatiable et ses exactions financières, Jean de Berry s'est refait une popularité posthume par suite de l'intérêt passionné qu'il a porté à toutes les manifestations artistiques. Malgré les injures du temps, ce qui subsiste des œuvres commandées par lui excite notre admiration et fait regretter la destruction qui semble s'être étendue systématiquement à tout ce qu'il a touché. Nous avons essayé de reconstituer un des côtés de cette existence si bien remplie au point de vue de l'art, en recueillant ce qui concerne les édifices et les œuvres de la sculpture. Ces recherches pourront peut-être compléter, dans une certaine mesure, la publication de l'inventaire du duc de Berry, préparée par le regretté M. Demay, qui permettra bientôt d'apprécier la valeur des richesses artistiques rassemblées par ce prince. M. Léopold Delisle a déjà fait revivre la partie la plus intéressante de ces collections, celle de la librairie, dans une série d'études dont la méthode et la précision ne laissent rien à ajouter après elles.

Les monuments élevés par les princes de la maison de Valois portent l'empreinte d'un style nouveau moins sobre et moins sévère, mais plus personnel et plus mouvementé que celui du XIIIe siècle. Cette transformation était la conséquence de la prépondérance prise par le pouvoir royal sur la féodalité, et des immenses progrès faits par l'industrie. Le roi Charles V et ses frères les ducs d'Anjou, de Bourgogne et de Berry, renonçant aux sombres forteresses de leurs ancêtres, se firent construire des châteaux dont les galeries éclairées par de larges baies laissaient voir librement les richesses artistiques qu'ils y avaient accumulées. Chaque jour le luxe suivait une marche ascendante

et les productions de l'art étaient recherchées pour l'art lui-même. Pendant que les grandes conceptions de l'architecture gothique étaient délaissées, le rôle de la sculpture s'accentuait de plus en plus et s'appliquait à tous les usages de la vie civile. Le style sévère des monuments du XIIIe siècle ne répondait plus aux habitudes fastueuses de ces cours qui demandaient aux architectes de créer des résidences accostées de tourelles et surmontées de terrasses et de pignons élancés, auxquels les châteaux du Louvre, de Vincennes et de Pierrefonds avaient servi de modèles. Les premiers essais de cette transformation furent encouragés par le roi Charles V, qui attacha à sa cour les sculpteurs Jean de Liège et André Beauneveu de Valenciennes, le peintre Jean de Bruges, ainsi que l'architecte Guy de Dammartin. Ces artistes, originaires de la France du Nord et des Flandres, introduisirent à Paris les principes de l'imitation littérale de la nature qui devaient caractériser les œuvres de l'école bourguignonne. Dispersés après la mort du monarque, qui amena la fermeture des ateliers royaux, ces artistes entrèrent au service du duc de Berry et du duc de Bourgogne. Il n'a manqué au premier de ces princes que des circonstances plus favorables pour qu'il exerçât une influence durable sur la marche générale de l'art. Moins bien servi que son frère par la position de son apanage, il mourut sans héritiers directs, et son œuvre disparut dans les malheurs du règne de Charles VI, tandis que le duc de Bourgogne pouvait offrir une retraite assurée à l'art et à l'industrie dans ses vastes et riches possessions. Il est à présumer que l'école fondée par le duc de Berry, où l'on voit les tendances réalistes de l'art septentrional tempérées très heureusement par le goût français, aurait conservé une individualité assez vigoureuse pour résister à l'envahissement des doctrines flamandes qui pendant une partie du XVe siècle se développa au détriment de notre art national, dont la Renaissance devait se faire longtemps attendre.

I. — LES CHATEAUX DE MEHUN-SUR-YÈVRE ET DE CONCRESSAULT.

Jean de Berry fut le plus grand bâtisseur de la maison de Valois. La Thaumassière lui attribue la construction de dix-sept châteaux ou hôtels. Ce chiffre, qui ne paraît pas exagéré, ne s'applique qu'aux édifices entrepris pour son compte personnel. On sait que le duc avait fait exécuter des travaux importants au château de Mehun-sur-Yèvre; à la cathédrale de Bourges, dont il acheva la façade principale; au palais de Poitiers; au château de Lusignan; au palais et à la Sainte-Chapelle de Riom; aux châteaux de la Nonnette près d'Issoire et d'Usson; aux châteaux de Gien, d'Étampes, de Montargis, de Dourdan et de Boulogne-sur-Mer; au palais et à la Sainte-Chapelle de Bourges; aux châteaux de Concressault, à l'hôtel de Genouilly près Graçay en Berry, au château de Bicêtre et à la Grange-aux-Merciers à Bercy, et enfin à l'Hôtel de Nesle[1]. Cette nomenclature ne

1. Sauval, *Antiquités de Paris*, énumère les onze demeures ou maisons que le duc avait possédées, tant à Paris que dans les environs de la ville.

comprend pas les constructions et les fondations qu'il avait prodiguées dans les édifices religieux de son vaste apanage.

De ces nombreuses résidences, le château de Mehun-sur-Yèvre était celle que le duc affectionnait particulièrement et dans laquelle il revenait lorsque les devoirs de la politique le lui permettaient. Ce château, situé au milieu des prairies verdoyantes de l'Yèvre, était voisin de la ville de Bourges, où il pouvait se rendre facilement quand il y était appelé par des fêtes ou des cérémonies. On y dominait aussi, du haut des tours, une ceinture de forêts giboyeuses, disposées à souhait pour les plaisirs de la chasse à courre.

Les travaux d'agrandissement du château de Mehun, propriété personnelle de Jean de Berry, qui le tenait de la maison d'Artois sur laquelle il avait été confisqué, semblent avoir été commencés peu de temps après le retour de sa captivité en Angleterre (1367). Malheureusement, les comptes des dépenses faites dans les bâtiments construits par le duc de Berry ont été anéantis dans l'incendie de la Chambre des Comptes de Paris, où ils avaient été envoyés après la suppression de l'apanage du duché de Berry. Les Archives nationales n'ont recueilli que de rares débris de ces documents qui ne concernent que des travaux relativement peu importants.

La plus ancienne mention relative aux travaux de Mehun existe dans un fragment de compte faisant partie de la collection Clairambault. Elle est datée du 7 octobre 1384 et autorise le prélèvement d'une somme de deux mille francs sur les finances de Languedoc, pour l'employer au bâtiment du donjon de Mehun-sur-Yèvre [1].

Froissart vantait cette résidence en 1385, comme « un très bel hostel », quand il y vint assister aux fiançailles de Marie de Berry avec Louis de Blois, à la maison duquel il était attaché; il ajoutait, en 1397, que c'était une des plus belles maisons du monde, que le duc de Berry y avait fait travailler et ouvrer excellentement, et qu'il y avait déjà dépensé trois cent mille francs. Peu de jours après, il signalait à Mehun la présence du duc accompagné du maître de ses œuvres de taille et de peinture, André Beauneveu de Valenciennes [2].

Telle était la renommée de cette entreprise artistique que le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, envoya Jacquemart Donne, maître des œuvres de charpenterie, et Gille Largent, maître des œuvres de maçonnerie du château de Hesdin, visiter les travaux du château de Mehun. Cette excursion dura seize jours et entraîna une dépense de 23 francs (1392). L'année suivante, ce furent Jehan de Biaumes, peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne, et Claux Sluter, son « ouvrier d'entailleure », qui furent envoyés de Dijon pour visiter certains ouvrages de « painture d'ymaiges et d'entailleure et autres que Monseigneur de Berry faisait faire audit Mehun ». Les deux artistes reçurent la somme de 40 livres, pour les frais de leur déplacement [3].

Il fallait de sérieux motifs pour que Jean de Biaumes et Claux Sluter abandonnassent

1. Bibliothèque nationale, *Clairambault*, 487, t. XVI, p. 503.

2. *Chron. de Froissart*, éd. Buchon, liv. IV, p. 72 à 74.

3. *Archives de la Côte-d'Or*, Comptes de Jean de Halle, trésorier en 1392, f. 82; — année 1393-4, f. 45. (*L'Art flamand*, par M. l'abbé Dehaisnes.)

temporairement la Bourgogne où ils dirigeaient les travaux de la décoration de la Chartreuse de Champmol, que Philippe le Hardi faisait élever pour y établir sa sépulture et celle de ses successeurs. Jean de Biaumes terminait les images des verrières et des retables de cet édifice, et Claux Sluter, après avoir travaillé sous la direction de Jean de Menneville, venait d'être chargé de l'achèvement de la sépulture du duc qui, en 1393, lui avait octroyé le titre de son valet de chambre. C'est après son retour que ce sculpteur devait exécuter dans son hôtel de Dijon les grandioses figures de prophètes qui sont placées autour du puits de Moïse à la Chartreuse, et qui ont immortalisé son nom.

Un autre fait vient témoigner des rapports qui existaient entre les ateliers artistiques des deux frères, étroitement unis par les liens de l'amitié, c'est la présence à Dijon de Perrin Beauneveu, vraisemblablement parent d'André, qui travaillait aux figures du portail de la Chartreuse, sous la direction de Claux Sluter.

On ne connaît qu'incidemment le nom de l'architecte du château de Mehun; c'était Guy de Dammartin, maître général des œuvres et chargé de diriger les principales constructions entreprises par le duc de Berry. Cet artiste résidait le plus souvent à Bourges et à Mehun, mais, forcé de suivre le prince dans ses continuels déplacements, il se contentait parfois d'organiser des chantiers dans les différentes villes où le duc faisait bâtir, en y laissant d'habiles contre-maîtres chargés de poursuivre l'exécution de ses plans.

Guy de Dammartin appartenait à la grande école qui s'était formée sous la direction de Raymond du Temple et de Jean de Saint-Romain, dans les travaux exécutés au Louvre, à Vincennes et à l'hôtel de Saint-Paul, pour le roi Charles V. A la fois imagier et constructeur, Guy de Dammartin avait pris part à la décoration de la grande vis du château du Louvre, avec les sculpteurs Jean de Liège, Jean de Launay, Jacques de Chartres et Jean de Saint-Romain lui-même. Guy de Dammartin y avait sculpté la figure du duc de Bourgogne, et concurremment avec Jean de Saint-Romain, il avait décoré la voûte de cet escalier de douze branches d'ogives à nervures, avec les armes royales à la clef, et celles des princes du sang sur les panneaux [1]. Ces travaux avaient attiré vraisemblablement l'attention de Jean de Berry sur cet artiste qu'il engagea à son service lors de la mort du roi Charles V.

Un autre architecte portant le même nom, Drouet de Dammartin, que l'on croit avoir été le frère de Guy, fut également attaché, en 1383, à la maison du duc de Bourgogne comme « maître général de ses œuvres de tous les pays du duc de Bourgogne ». Il avait débuté en 1365, en taillant une porte à voussure, avec un archet et les armes de la reine, pour le château du Louvre. Il habitait à Paris dans la rue de Joigny, près la porte Baudet, et il fut appelé à Troyes, en 1380, pour visiter la maçonnerie de la grande rose de la cathédrale. Drouet de Dammartin [2] donna les plans et dirigea la construction de la Chartreuse de Champmol.

1. Leroux de Lincy, *Dépenses du roi Charles V* (*Rev. archéologique*, 1852).

2. Caumont, *Bulletin monumental*, édition de 1855, p. 42.

Drouet de Dammartin paraît avoir été employé également par le duc de Berry, car les comptes conservés aux Archives nationales mentionnent un payement fait au chevaucheur Turpin pour porter de Paris à Bourges des lettres à Dreux de Dammartin et à Jacquemart de Hesdin (10 avril 1399). On trouve dans les mêmes comptes l'indication d'autres lettres envoyées de Mehun à Aubigny, à l'imager Dampmartin (26 novembre 1399). La ville d'Aubigny était voisine du château de Concressault, que le duc de Berry faisait reconstruire [1]. Il est vraisemblable que Dreux de Dammartin était entré au service du duc après la mort de Guy, qui survint vers 1400. On sait, par un document publié par M. Huillard-Bréholles [2], que Guy de Dammartin avait reçu la jouissance d'une maison de Bourges, située rue Notre-Dame de l'Affichault, maison qui fut concédée postérieurement au peintre-enlumineur Paul de Limbourg.

Le château de Mehun, situé au sud de la ville, est construit sur un promontoire de rochers, au confluent de la rivière d'Yèvre et du ruisseau l'Annain. Il était isolé sur la troisième face par un large fossé dirigé suivant une courbe et creusé dans le roc, afin de réunir les deux cours d'eau. La forme est celle d'un quadrilatère irrégulier dont les côtés adjacents sont égaux deux à deux de part et d'autre de la diagonale passant par l'axe du promontoire. Les angles du quadrilatère offraient quatre tours rondes; deux tours carrées flanquaient les deux faces principales.

On accédait au château par un pont à trois arches de pierre dont la dernière travée venait aboutir devant les ponts-levis de la grande porte et de la poterne. La tête du pont du côté de la ville était défendue par un petit châtelet. Le portail formant une sorte d'avant-corps entre les deux tours principales était décoré d'un tympan surmontant l'écu armorié du duc. De chaque côté et au dessus de ce porche existaient trois statues dont les niches étaient couronnées de dais richement découpés. Sur la corniche supérieure s'appuyait l'abside de la chapelle dont les verrières élancées remplissaient des ouvertures ogivales à gables, séparées par des contreforts et des colonnettes d'une grande légèreté. Derrière les pinacles des gables régnait une galerie sur laquelle fut élevé postérieurement un second étage de fenêtres inscrites dans des pignons aigus. Cette gracieuse construction était couverte d'un grand comble en plomb doré, dont le clocher et la crête se détachaient hardiment de la masse de l'édifice. Sur les piliers intérieurs de la chapelle étaient appuyées des statues d'apôtres, dont l'une des têtes a été recueillie par un habitant de Mehun. Cette sculpture porte le caractère réaliste des œuvres de Beauneveu. On a retrouvé il y a quelques années, dans une fouille, les fragments de l'une des figures qui décoraient la porte d'entrée.

La plus importante des tours situées aux angles du quadrilatère est la tour du nord ou des Fiefs qui constituait le donjon du château. Elle comprend quatre étages occupés par quatre salles voûtées auxquelles on accède par un escalier ménagé dans l'épaisseur des murailles. La salle du rez-de-chaussée, qui remonte à Robert d'Artois, contient un

1. *Archives nationales*, KK., 254.

2. Titres de la maison ducale de Bourbon.

puits et un four. Les salles supérieures ont été élevées par Jean de Berry qui s'est borné à suivre pour leur construction les dispositions de l'édifice antérieur. Les autres tours renfermaient également quatre étages superposés. Elles étaient couronnées d'une plate-forme crénelée et couvertes de toits coniques.

Les trois derniers côtés du quadrilatère étaient occupés par des corps de logis faisant communiquer les tours entre elles. Un système de défense semblable à celui des tours, protégeait le développement de ces constructions. Entre les quatre corps de logis, il ne restait qu'une cour intérieure assez restreinte et limitée sur deux de ses faces par une galerie ouverte.

Les faces intérieures regardant l'Yèvre et l'Annain étaient appuyées sur des courtines formant terrasses et disposées au bas des tours et des corps de logis. Ces courtines aboutissaient à un pavillon quadrangulaire situé à l'extrême pointe du promontoire dont un tableau du musée de Bourges reproduit par M. Hazé, indique la destination : c'était l'infirmerie. Une seconde terrasse partait de la courtine de l'est pour traverser l'Annain et pour rejoindre les communs, la basse-cour et les jardins.

Le château de Mehun vint ensuite dans les mains du roi Charles VII, qui y termina tristement son existence. Ce monarque fit construire sur les plate-formes des tours et des corps de logis une série de pavillons et de portiques, dont les arcatures élancées et les cheminées monumentales donnaient à cette résidence un aspect aérien. Le château de Mehun, délaissé après la mort du roi, fut incendié par la foudre vers 1550, et il était en partie ruiné au XVIII[e] siècle, ainsi que le montre un dessin de Penot [1], appartenant à M. Albert Lenoir. Il fut aliéné lors de la Révolution, et entièrement démoli, à l'exception de la tour du Nord et d'une autre tour qui est profondément entamée[2]. On ne rencontre plus les traces des nombreuses dépendances qui accompagnaient cette demeure, non plus que de la basse-cour et de la garenne où le duc logeait les animaux qu'il faisait venir de l'Orient et ceux qu'il destinait à ses chasses.

Une précieuse miniature, existant dans l'un des manuscrits de la bibliothèque du château de Chantilly, représente l'extérieur du château de Mehun tel qu'il était quelques années avant la mort du duc. Il ne nous est parvenu aucune description des dispositions intérieures. Les inventaires dressés par Jean de Berry et celui qui suivit sa mort, mentionnent les richesses mobilières, les joyaux et les tapisseries qui ornaient cette résidence, sans spécifier les salles où ils se trouvaient. On ne connaît même pas l'emplacement de la librairie qui contenait la meilleure partie des manuscrits que le duc avait fait décorer d'admirables peintures.

Un état de la maison du prince[3] nous a conservé les noms d'une partie de divers officiers attachés au château de Mehun, avec l'indication de leurs fonctions (1401-1402).

1. V. *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, art. Château, par M. Albert Lenoir.

2. La tour du nord est en ce moment l'objet d'une restauration dirigée par M. Georges Darcy, architecte du service des Monuments historiques, qui a dressé un beau plan de restitution du château de Mehun.

3. *Bibliothèque nationale*, ms. fr. 7865, f° 620.

C'étaient : Simonet Garnier, garde du lévrier; l'abbesse de Villiers(?), garde des petits chiens; Simonet Besançon, garde des chiens; Mahyet, maître des déduits; Henri Bar, garde du dromadaire; Guillemin Merlin, garde de l'autruche; Simonnet, garde de l'ours; Bertand Tarin, verrier; Jacquemin Bonnebrocque, valet-de-chambre brodeur; Jean de Mondorin, garde des jardins. On trouve à la suite les noms de Guichard de Verchier, portier des jardins de Nesle; de Philibert la Sœur, contrôleur des œuvres; de Jehannet le Fol et de Guillaume Pierres, ermite de Monseigneur[1], à qui le duc d'Orléans donnait 40 francs en 1396, et de Jean d'Espagne, garde des chamois.

Le château de Concressault, auquel l'imagier Dammartin travaillait encore en 1399, n'est plus maintenant qu'une grande ruine située dans la vallée de la Sauldre, au milieu d'un pays très fertile. Jean de Berry l'avait fait reconstruire en raison de l'abondance de gibier qui peuplait les forêts et les prairies de cette partie de la Sologne. Une description du XVI[e] siècle donne sur cet édifice quelques détails que nous reproduisons en raison de leur originalité[2]. « Concressault, gros bourg accompagné d'un superbe chasteau lequel, bientost après sa ruine, fut par le duc Jean de Berry reffait et réédiffié beaucoup plus fort qu'il n'avoit auparavant esté, car il est fait de forme sexagone : c'est assavoir à six angles ou faces, et les murs qui sont de cent piedz d'hauteur et trente-six d'espoisseur, sont faits et construits de gros cartiers de pierre très dure, puis à chascun desditz angles y a une grosse tour de meme figure sexagone, et au dessus des murailles qui sont fortes et espoisses, sont les bastimens et édiffices haut élevez, bastis de briques de diverses couleurs bien ordonnées, le tout couvert d'ardoises subtilement rangées; et le sommet de plomb doré enrischi de figures de divers animaux; et est ledit chasteau environné de trois grandz fossez de cent piedz de largeur et de douze de profondité, ordinairement rempliz d'eaue du fleuve de Sauldre qui là se dérive le plus souvent. »

Il semble, d'après le court récit de Nicolay, que Jean de Berry, si curieux de toutes les manifestations nouvelles de l'art, avait essayé de réaliser au château de Concressault une fantaisie polychromique qui fut reprise plus tard par François I[er], au château de Madrid.

Ruiné à la suite de la Révolution, le château de Concressault a longtemps servi de carrière aux habitants du pays. Il n'est resté debout que la maçonnerie du blocage qui présente une énorme épaisseur. Le sommet des murailles est élevé, à certains endroits, de plus de vingt mètres au dessus du sol de la prairie. Jusqu'à ces dernières années[3], la porte principale au dessus de laquelle étaient sculptées les armes du duc, accompagnées de l'ours et du cygne et de sa devise : « Le temps venra, » avait été conservée.

1. Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, p. 131.

2. Nicolay, *Description générale du pais et duché de Berry* (1567).

3. Raynal, *Histoire du Berry*, t. II, p. 409. Nous devons à l'obligeance de M. Buhot de Kersers la communication d'un plan du château de Concressault.

Elle a été démolie assez récemment, mais l'on voit encore sur le sol les débris de deux dais qui protégeaient les statues placées de chaque côté de cette entrée.

Le plan du château de Concressault forme un hexagone de 25 mètres de côté environ. Il est flanqué aux angles de six gros contreforts supportant des tourelles en encorbellement. Deux autres contreforts plus petits, disposés sur chacun des côtés du périmètre, supportaient une série d'arcs en tiers-point formant saillie et servant de chemin de ronde.

L'entrée principale qui regarde la ville est ouverte au milieu d'un des côtés de l'hexagone entre deux des petits contreforts. Elle se compose d'une porte et d'une poterne avec pont-levis. Les murailles, qui mesurent 10 et 12 mètres d'épaisseur, laissent entre elles une cour intérieure de forme hexagonale. Trois escaliers également hexagonaux, placés aux angles de la cour, conduisaient aux étages supérieurs. Dans certaines parties de l'énorme massif des murailles étaient disposées des pièces et des galeries dont la dimension variait de 3 mètres à 3 mètres 50 de largeur. Des salles plus vastes devaient exister sur la partie supérieure aujourd'hui détruite. C'est là sans doute qu'était placée cette décoration de briques peintes et émaillées dont parle Nicolay.

Ce qui subsiste de l'édifice est élevé sur un faible talus. La construction est entièrement faite en moellons siliceux du pays. Malgré l'état de ruine qu'elle présente, on peut encore reconnaître en maints endroits que les contreforts, les ouvertures et certaines parties des murs extérieurs et intérieurs étaient revêtus de parements en pierres de taille.

II. — LE PALAIS DE RIOM.

Les travaux du palais de Riom furent entrepris vers la même époque que ceux du château de Mehun. Les Archives nationales possèdent un volume de comptes (KK. 254) dans lequel on trouve les noms des principaux ouvriers qui y ont pris part pendant l'année 1383. Les plans de la construction furent tracés par Guy de Dammartin qui, en sa qualité de maître des œuvres, était chargé de passer tous les marchés avec les entrepreneurs et d'en surveiller la bonne exécution. Les ouvriers étaient astreints à suivre ses plans pendant l'absence de l'architecte. Pierre Juglar, maître du bâtiment de Clermont, était occupé à faire les modèles des sculptures sous la direction de Guy de Dammartin. Il touchait huit sous par jour pour cette besogne dans laquelle il était aidé par le tailleur de pierre Claux de Mabeuse[1]. Pierre Juglar fut également employé à tailler et à faire des modèles pour l'appareil du portail de la chapelle. Il avait sous ses

1. Un tailleur de pierre, nommé Jean Juglar, parent, sans doute, du précédent, fut chargé, en 1384, par le conseil de Marseille, de sculpter les statues de saint Lazare et de saint Louis de Toulouse, pour la porte du Lauret (Dr Barthélemy, *Documents sur divers artistes de Marseille*, p. 74).

ordres les tailleurs de pierre Berthon Boulle, Pierre Beaumain, Jacques Charles, Robert Dupré, Jehan Bellet dit Thibaut, et Guillaume Bergoing.

La sculpture du portail fut dévolue à Hugues Jouly, qui vint de Bourges à Riom pour ouvrer et être lieutenant de Guy, et pour prendre garde aux œuvres. Il recevait un salaire journalier de sept sols, et était accompagné de son valet Jehan de Montlion. Les autres tailleurs de pierre étaient : Jacques Charles, Étienne Charles et Jean Besançon, qui touchaient de cinq à six sols par jour.

Un second maçon et tailleur de pierre, Pierre Grobia, avait passé marché avec Guy de Dammartin, le 20 juillet 1379, pour différents travaux à exécuter dans la chambre de parement du duc au palais de Riom. Il devait surélever le pignon avoisinant la fontaine et y appliquer une cheminée avec colonnes et chapiteaux entaillés. La voûte devait être disposée pour recevoir une charpente en bois, et le second pignon de la chambre donnant sur les jardins, devait être percé de quatre fenêtres croisées, placées deux par deux les unes au dessus des autres. Deux portes devaient donner accès dans la chambre de retrait située au premier étage, ainsi que dans la pièce de l'étage supérieur. Une autre huisserie faisait communiquer la grande salle avec la salle à parer. Toute la construction devait être exécutée en pierre de Volvic, moyennant la somme de trois cents francs.

Le palais de Riom a été remanié complètement, il y a plusieurs années, pour y installer la cour d'appel. On y chercherait vainement l'ancienne disposition du XIVe siècle et la grande salle qui faisait communiquer les appartements du duc avec la Sainte-Chapelle consacrée à la Sainte Croix. Seule cette dernière est restée debout, mais privée du clocher qui dominait autrefois la ville[1], et enserrée actuellement dans des constructions sans caractère. L'intérieur est éclairé par une série de grandes fenêtres, dont les panneaux principaux représentent des figures d'apôtres et de prophètes tenant des phylactères. Ces verrières placées à l'abside ont été exécutées à l'époque du duc de Berry, qui séjournait souvent à Riom, où il épousa sa seconde femme, Jeanne de Boulogne. Elles ont été complétées par d'autres peintures sur verre, commandées au siècle suivant par les ducs de Bourbon, et par des grisailles modernes. Malgré les restaurations qui ont interverti souvent leurs sujets, ces compositions présentent un grand éclat. Elles contribuent pour une large part à l'impression que produisent encore les heureuses proportions de cet édifice.

Les saints personnages représentés dans ces verrières, aujourd'hui incomplètes et effacées en partie, rappellent les productions françaises de la fin du XIVe siècle, exécutées sous l'influence évidente de l'art flamand. Plusieurs têtes d'apôtres sont coiffées de chapeaux de feutre à pointe et à bords relevés, d'autres portent des chaperons ou des bonnets dont on retrouve les modèles dans les manuscrits exécutés pour le roi Charles V

1. *L'Armorial d'Auvergne*, ms. fr. 22297), contient une vue cavalière de la ville et du palais de Riom, en 1450. On trouve dans le même volume une vue du château de la Nonette, également construit par le duc de Berry.

et pour Jean de Berry. Le caractère des personnages et les nombreux détails de l'architecture de ces vitraux rappellent le faire naturaliste du sculpteur Beauneveu, l'un de ceux qui ont introduit en France le style de l'école bourguignonne.

Non satisfait, du reste, des œuvres que ses ouvriers exécutaient pour lui, le duc ne négligeait aucune occasion d'augmenter ses collections. En ce qui concerne les vitraux, Antoine Astesan[1] raconte qu'il avait offert 12.000 écus d'or des peintures sur verre décorant la chapelle du château de Coucy, en promettant de les faire remplacer par des panneaux de verre blanc. Ces verrières représentaient des sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament.

(*A suivre.*)

A. DE CHAMPEAUX. P. GAUCHERY.

1. Antoine Astesan, *Paris et les principales villes de France* (1451), publié dans : *Paris et ses historiens*, par Leroux de Lincy et L.-M. Tisserand.

ÉTUDE SUR LES CHAPITEAUX DE L'ÉGLISE DE CHIVY

(PLANCHE I)

L'église de Chivy[1], située à une faible distance de Laon, n'avait pas encore été étudiée avec l'attention qu'elle méritait, lorsqu'en 1868, un dessinateur de talent, nommé M. Midoux, eut l'idée de gratter l'épaisse couche de badigeon qui recouvrait les chapiteaux de la nef. Il parvint à nettoyer entièrement toutes ces sculptures et retrouva même quelques traces de leurs couleurs primitives. Après avoir dessiné avec le plus grand soin les curieux chapiteaux qu'il avait découverts, M. Midoux pria la Société académique de Laon de venir visiter l'église de Chivy, et M. Edouard Fleury fut chargé de rédiger un rapport sur cette excursion. Dans un article publié la même année, M. Fleury émit l'opinion que les chapiteaux de la nef avaient appartenu à un édifice religieux antérieur à l'église actuelle de Chivy et il n'hésita pas à les faire remonter à l'époque mérovingienne[2]. Un archéologue de Laon, M. Dey, refusa d'adopter cette théorie et crut pouvoir attribuer les chapiteaux de Chivy à la fin de la période carlovingienne[3]. Sans se laisser déconcerter par les objections de son adversaire, M. Fleury résolut de porter la question devant le Congrès des Sociétés savantes réuni à Paris en 1873. Il développa dans un nouveau mémoire[4] tous les arguments qu'il avait déjà soutenus en 1868, en les accompagnant de considérations particulières sur l'architecture mérovingienne, mais il ne réussit pas à faire partager son opinion aux principaux membres du Congrès. M. Quicherat, M. de Guilhermy et M. Chasles s'élevèrent tour à tour contre ses prétentions et se refusèrent à considérer les chapiteaux de Chivy comme des types de la sculpture mérovingienne. Malgré les résultats de cette nouvelle discussion, M. Edouard Fleury ne voulut pas reconnaître la justesse des observations qui lui avaient été adressées. Il reproduisit dans son dernier ouvrage[5] les parties essentielles de son argumentation en y joignant des affirmations erronées sur certains édifices religieux du département de l'Aisne où il crut découvrir un grand nombre de sculptures antérieures à l'an mil. Ce n'est pas ici le lieu de discuter l'âge que M. Fleury a voulu assigner aux églises de

1. Aisne, arr. et canton de Laon.

2. *Les chapiteaux mérovingiens de l'église de Chivy*. *Bull. de la Soc. acad. de Laon*, t. XVIII, p. 1.

3. *Controverse archéologique sur les origines de l'église de Chivy*, mémoire inséré dans le t. XVIII des *Bulletins de la Société académique de Laon*, p. 263.

4. *L'église primitive de Chivy*, article inséré dans le t. XX des *Bulletins de la Société académique de Laon*, p. 122.

5. *Antiquités et monuments du département de l'Aisne* t. II, p. 390.

Trucy, de Jouaignes, de Chevregny et de Glennes, à la chapelle de sainte Berthe de Filain et à la crypte du Mont-Notre-Dame, mais la réfutation de sa théorie sur l'église de Chivy permettra d'apprécier la valeur de ses autres hypothèses appuyées sur un raisonnement identique. Tel est l'historique de la question des chapiteaux de Chivy. Si nous nous décidons à l'aborder à notre tour, c'est que l'étude de l'ornementation des églises de la région nous a fourni des éléments de comparaison destinés à l'éclaircir. Mais, avant d'entrer dans le sujet que nous nous sommes proposé de traiter, il convient de décrire sommairement les différentes parties de l'église de Chivy pour déterminer l'époque de leur construction.

Cet édifice se compose d'une nef flanquée de deux bas-côtés, d'un transept dont les croisillons renferment deux absidioles et d'un chœur à chevet carré. Il n'est pas douteux que le sanctuaire ne fût anciennement arrondi en hémicycle : son chevet plat n'a été établi qu'au XIIIe siècle, comme celui de la cathédrale de Laon. Dans son état primitif, le plan de l'église de Chivy offrait des dispositions analogues à celles des églises de Cerny en Laonnais, de Berny-Rivière, de Saint-Thibauld de Bazoches (Aisne), de Saint-Léger-aux-Bois (Oise) et de Saint-Thierry (Marne), qui appartiennent au XIe siècle. Mais comme ce genre de plan fut encore adopté pendant la première moitié du XIIe siècle par les architectes de la région, à Urcel, à Oulchy-la-Ville (Aisne) et à Vaumoise (Oise), il ne peut fournir aucune indication sur l'âge approximatif du monument. L'étude de ses caractères archéologiques est heureusement beaucoup plus instructive.

La nef, recouverte d'une simple charpente, ne renferme que trois travées dont les arcs en plein cintre sont formés d'un double rang de claveaux et s'appuient sur des piliers cantonnés de trois colonnes. Deux de ces colonnes sont placées sous la retombée des grandes arcades; la troisième fait face au bas-côté et la pile est complètement plate du côté de la nef. Dans l'axe de chaque travée s'ouvre une petite fenêtre en plein cintre. A quelle date faut-il attribuer la nef de l'église de Chivy? C'est un point intéressant à discuter, car les chapiteaux que nous étudierons plus loin se trouvent précisément dans cette partie de l'édifice. M. Fleury n'a pas hésité à la faire remonter dans son ensemble au XIIe siècle, comme l'attestent, dit-il, « le portail dont l'archivolte s'orne d'endentures et le clocher carré, décoré sur toutes ses faces d'un bandeau d'arcs renversés ». Ce raisonnement est loin d'être péremptoire. En effet, si pour déterminer l'âge de la nef d'une église un archéologue s'avisait de prouver que sa façade a dû être bâtie à telle ou telle époque, on pourrait lui objecter avec raison qu'il a oublié de démontrer le point le plus important, à savoir que la façade était contemporaine de la nef. Le système que M. Fleury s'est efforcé d'appliquer à l'église de Chivy conduirait facilement à des conclusions tout à fait bizarres. En vertu de ce principe, il faudrait attribuer au XVIIe siècle l'église de Saint-Léger de Soissons qui fut bâtie au XIIIe siècle, puisque son portail porte l'empreinte du style en usage sous le règne de Louis XIV. De même, on pourrait soutenir que la nef de la grande église de Saint-Leu d'Esserent (Oise) n'a pas été reconstruite au XIIIe siècle, mais bien au XIIe siècle, puisque la façade de l'église est une œuvre

de cette dernière époque. Il serait facile de multiplier ces exemples qui suffisent à faire ressortir les défauts de la méthode préconisée par M. Fleury. On trouvera bon que nous présentions des arguments plus solides à l'appui de notre opinion sur la date de la nef de Chivy. Ce qui nous a frappé tout d'abord en étudiant les travées de cette église, c'est qu'elles présentent une ressemblance évidente avec celles de la plupart des monuments religieux bâtis, dans la région, au XIe siècle. On y retrouve ces grandes arcades en plein cintre appuyées sur des colonnes engagées, comme dans la nef des églises de Morienval, de Berneuil-sur-Aisne (Oise), d'Oulchy-le-Château, de Saint-Thibauld de Bazoches, de Jouaignes, de Vic-sur-Aisne, de Berny-Rivière (Aisne) et de Saint-Germain-des-Prés à Paris, qui appartiennent, sans aucun doute, au XIe siècle. Il faut en conclure que la nef de Chivy est contemporaine de celles qui sont conçues dans le même style. Le caractère de son architecture suffit à prouver également qu'elle ne peut remonter au IXe siècle, comme M. Dey avait essayé de l'établir [1], car les constructions carlovingiennes offraient un tout autre aspect. Enfin il nous reste à expliquer pourquoi elle ne doit pas être attribuée au XIIe siècle. En effet, quand les architectes de cette époque élevèrent des nefs sur un plan analogue, ils eurent toujours soin de faire usage de l'arc brisé dans les travées, comme à Villers-Saint-Paul (Oise). L'arc en plein cintre ne fut employé au commencement du XIIe siècle que dans quelques nefs dont les piles étaient dépourvues de grosses colonnes engagées, ainsi qu'on le constate dans les églises d'Oulchy-la-Ville, de Dhuizel et de Fontenoy (Aisne). On ne saurait donc alléguer aucune raison sérieuse en faveur de l'opinion que M. Fleury avait émise pour justifier sa théorie sur l'âge des chapiteaux de la nef. En affirmant que la nef de Chivy n'était pas antérieure au XIIe siècle, il donnait une certaine apparence de vérité à ses conclusions, car il pouvait soutenir avec raison que les chapiteaux ne portaient pas l'empreinte de l'ornementation en usage à cette époque et qu'ils provenaient d'un édifice plus ancien.

Les bas-côtés de l'église de Chivy ont perdu leur caractère primitif; leurs murs ont été rebâtis au commencement de ce siècle, et leurs fenêtres cintrées sont complètement modernes. Les colonnes engagées dans les piles du côté de la nef sont les seuls débris contemporains du XIe siècle qu'ils aient pu conserver. Elles recevaient anciennement la retombée d'un arc en plein cintre destiné à soutenir les poutres de la charpente apparente, disposition qui était également appliquée dans les collatéraux de l'église de Saint-Thibauld de Bazoches. Le transept a été élevé au XIIe siècle, en même temps que le clocher, mais il a subi au XVe siècle des modifications très importantes. Les deux croisillons sont surmontés de voûtes sur croisée d'ogives, et leurs absidioles sont voûtées en cul de four. Le chœur, recouvert d'une voûte à nervures, a été remanié au XIIIe siècle, comme le prouve le remplage de la grande fenêtre ouverte dans le mur droit de son chevet. Du reste, l'étude archéologique de toute cette partie de l'église n'offre qu'un intérêt très restreint, puisqu'elle ne peut être d'aucune utilité pour déterminer l'âge des

1. *Bulletin de la Société académique de Laon*, t. XVIII, p. 263.

travées et des chapiteaux de la nef. Quant à la façade, elle n'est certainement pas contemporaine de la nef. En effet, si l'on examine ses assises dans l'intérieur de l'église, on s'aperçoit qu'elles ne correspondent pas avec celles des travées voisines. En outre, l'archivolte de sa porte cintrée présente une décoration analogue à celle du portail de l'église de Saint-Pierre de Soissons, qui appartient incontestablement au XIIe siècle. L'église de Chivy a donc subi, au XIIe siècle, le même remaniement que les églises de Saint-Bandry et d'Oulchy-le-Château (Aisne), dont la nef remonte au XIe siècle et dont la façade et le sanctuaire ont été reconstruits au XIIe siècle.

Nous arrivons maintenant au point principal de cette discussion, c'est-à-dire à l'étude particulière des chapiteaux de la nef. Nous avons dit plus haut que M. Fleury n'avait pas hésité à les attribuer à l'époque mérovingienne. Partant de ce principe que « l'art à toute période historique donnée est un et conduit dans les mêmes voies tous ceux qu'il inspire »[1], cet archéologue, après avoir fait ressortir l'analogie qui existe entre l'ornementation des bijoux découverts dans les sépultures mérovingiennes et la sculpture des chapiteaux de Chivy, crut pouvoir leur assigner la même ancienneté. Mais il est impossible que l'art du ciseleur ait exercé, à une époque quelconque, une pareille influence sur la décoration de l'architecture. Si M. Fleury avait voulu prouver avec une certaine apparence de vérité que les chapiteaux de Chivy étaient mérovingiens, il ne fallait pas établir de comparaison entre les produits de deux arts essentiellement différents. Il était indispensable de commencer par démontrer que tel ou tel chapiteau d'une église ou d'une crypte vraiment mérovingienne présentait une ressemblance frappante avec l'un ou l'autre des chapiteaux de Chivy. M. Fleury n'a pas eu recours à cette méthode, parce qu'elle aurait montré la faiblesse de son argumentation. En effet, tous les chapiteaux ayant appartenu à des édifices religieux de l'époque mérovingienne, tels que ceux de la crypte de Jouarre (Seine-et-Marne) et ceux qui proviennent de la basilique élevée par Childebert à Paris dans l'île de la cité[2], peuvent être considérés comme des imitations plus ou moins grossières des chapiteaux corinthiens si répandus dans les édifices romains de la Gaule. Or, les chapiteaux de Chivy ne sont pas conformes à ce modèle; ils portent l'empreinte d'un art affranchi de toutes les traditions de la sculpture antique, et leurs ornements ont un caractère original très prononcé.

Ce qui avait donné une certaine vraisemblance aux idées émises par M. Fleury au sujet des chapiteaux de l'église de Chivy, c'est qu'il avait eu soin de les présenter comme des spécimens entièrement nouveaux et complètement différents des œuvres produites au moyen âge par les sculpteurs de la région. Ses lecteurs, manquant d'éléments de comparaison et frappés de l'aspect barbare des chapiteaux qu'il avait fait reproduire, étaient naturellement portés à les faire remonter à une époque très reculée. Mais son système perd toute sa valeur quand on fait observer qu'un certain nombre

1. *Bulletin de la Société académique de Laon*, t. XVIII, p. 3.

2. Ces chapiteaux sont déposés aujourd'hui dans la salle des Thermes au Musée de Cluny.

d'édifices religieux bâtis au XI[e] siècle dans le Soissonnais et dans le Beauvaisis renferment des chapiteaux semblables à ceux de l'église de Chivy. On sera convaincu de la vérité de cette assertion en examinant la planche qui accompagne notre article. Le premier chapiteau que nous avons dessiné est garni de spirales irrégulières et flanqué de lourdes volutes qui rappellent celles des chapiteaux ioniques. On ne peut s'empêcher d'être frappé de l'analogie qu'il présente avec un chapiteau de l'église de Morienval (Oise), dont la face principale est décorée de motifs identiques. C'est encore à l'église de Morienval que nous avons emprunté le second chapiteau destiné à servir de terme de comparaison avec l'un de ceux qui sont placés dans l'église de Chivy. Des pédoncules du même genre sont appliqués sur les deux corbeilles et des volutes semblables renforcent chacun de leurs angles. Le troisième chapiteau est plus intéressant à étudier parce que son tailloir est couvert de dessins très caractéristiques. Il est divisé en trois zones revêtues de lignes brisées, de hâchures entrecroisées et de triangles gravés en creux. Tous ces motifs se retrouvent sur un chapiteau provenant de l'église d'Oulchy-le-Château (Aisne), représenté à côté du précédent. En outre, les églises de Berneuil-sur-Aisne, de Saint-Léger-aux-Bois, de Rhuis, de Cinqueux et de Saint-Remy-l'Abbaye (Oise), construites au XI[e] siècle comme les deux précédentes, renferment des corniches et des tailloirs de pilastres ornés de hâchures analogues à celles du chanfrein de ce chapiteau. Quant aux petits trous triangulaires qui occupent la partie supérieure de la corbeille, ils se rencontrent sur beaucoup d'autres chapiteaux de la période romane primitive. Le plus ancien exemple de cette décoration appliquée à l'architecture, dans le nord de la France, se voit encore aujourd'hui sur l'archivolte de la grande baie percée dans la façade de la Basse-Œuvre de Beauvais, que tous les archéologues s'accordent à faire remonter à la fin du X[e] siècle, mais c'est au XI[e] siècle que les sculpteurs en firent principalement usage, comme on peut le constater en examinant les chapiteaux des églises d'Oulchy-le-Château, de Morienval et de Saint-Germain-des-Prés[1]. Nous en connaissons même un spécimen, qui n'est pas antérieur au premier quart du XII[e] siècle, dans l'église de Villers-Saint-Paul (Oise). Il est appliqué comme à Chivy sur le tailloir d'un chapiteau.

Le quatrième chapiteau de Chivy est orné au centre d'une rosace semblable à celle du chapiteau de l'église d'Oulchy-le-Château qui lui fait face. Il convient de faire observer que ce dernier modèle renferme des lignes brisées et des étoiles gravées en creux comme le tailloir du troisième chapiteau de Chivy. On retrouve les mêmes trous triangulaires inscrits dans des petits rectangles sur un chapiteau de l'église primitive de Saint-Leu-d'Esserent (Oise)[2]. Ce chapiteau, engagé dans le mur du narthex de l'église actuelle, ne peut être antérieur à l'année 1081, puisque c'est à cette date qu'Hugues de Dammartin fonda le prieuré et l'église qui donna naissance au village[3]. Enfin, si l'on compare le

1. Les anciens chapiteaux de la nef de cette église sont conservés aujourd'hui au Musée de Cluny.

2. Cf. Woillez, *Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis*, Saint-Leu-d'Esserent, pl. v *bis*, fig. 5.

3. Voyez à ce sujet *Gallia Christiana*, t. X, Instruments, p. 248.

dernier chapiteau emprunté à l'église de Chivy avec celui qui couronne encore un pilier de l'église de Saint-Thibauld de Bazoches (Aisne), la ressemblance est encore beaucoup plus frappante. Ils sont tous deux garnis de petites palmettes superposées, et les bases des colonnes qu'ils surmontent présentent le même profil et les mêmes griffes. Or, une charte tirée du cartulaire de l'abbaye de Marmoutier et publiée par M. Prioux[1] nous apprend que l'église de Saint-Thibauld était déjà bâtie sous l'épiscopat de Thibauld, évêque de Soissons, de 1072 à 1080. Le chapiteau à palmettes, provenant de cette église, doit donc être attribué, sans hésitation, au XIe siècle, et comme il offre une analogie complète avec celui que nous rencontrons dans l'église de Chivy, on a le droit d'affirmer que ces deux chapiteaux ont été sculptés à la même époque. Nous aurions pu multiplier ces comparaisons en reproduisant d'autres chapiteaux presque identiques à ceux de Chivy. Contentons-nous de faire observer que plusieurs d'entre eux sont garnis d'entrelacs comme ceux du déambulatoire de l'église de Morienval (Oise), qui fut bâti au XIe siècle. En outre, les deux oiseaux placés sur l'un d'eux, se retrouvent sur un chapiteau de l'église d'Oulchy-le-Château. Les billettes appliquées sur deux tailloirs de la nef de Chivy sont répandues à profusion dans toutes les églises élevées au XIe siècle, dans le nord de la France, et les petites rosaces gravées en creux sur un chanfrein sont semblables à celles qui couronnent l'un des chapiteaux de l'église de Fay-Saint-Quentin (Oise), dont la construction remonte également au XIe siècle.

Les caractères archéologiques de la nef de l'église de Chivy permettent d'établir qu'elle appartient au XIe siècle, et l'étude comparée de ses chapiteaux prouve qu'ils ont été sculptés pendant la même période. Il faut donc admettre que les chapiteaux sont contemporains des piliers et des travées de l'église. M. Fleury, après avoir fait observer que le diamètre des chapiteaux n'était pas toujours égal à celui des colonnes engagées, en avait conclu qu'ils avaient été taillés pour couronner d'autres fûts, mais on rencontre la même disposition dans beaucoup d'autres églises du XIe siècle. En effet, les sculpteurs de cette époque ne ravalaient pas les parements et donnaient sur le chantier une forme définitive à toutes les pierres qui faisaient partie d'un édifice. De là certaines irrégularités dans la concordance des assises. En considérant tous les chapiteaux de Chivy comme les débris d'un monument religieux primitif, M. Fleury a soutenu une théorie très hasardée. Si plusieurs églises de la France renferment quelques beaux chapiteaux en marbre, antérieurs à l'époque de leur construction, on n'a jamais réemployé, surtout pendant la période romane où l'art de la sculpture était déjà si développé, une série tout entière de chapiteaux aussi grossiers, provenant d'un édifice plus ancien. En outre, pour que ces chapiteaux aient pu s'adapter à peu près aux piliers de l'église, il faudrait admettre que les piles des églises mérovingiennes étaient semblables à celles du XIe siècle. Or, nous savons qu'à cette époque les architectes employaient toujours des colonnes isolées, et ne faisaient pas usage de colonnes engagées dans des pilastres.

1. *Revue archéologique*, 2e série, t. XI, année 1861, p. 253.

Enfin, quel est le texte qui permet d'affirmer l'existence d'une église à Chivy dès le VIIe siècle? La plus ancienne charte qui fasse mention de cette localité est datée de 1128[1]. Si l'on peut croire avec raison que le petit village de Chivy, dont le nom se trouve cité au commencement du XIIe siècle, était déjà peuplé dès le XIe, on n'est pas en droit de soutenir qu'il existait à l'époque mérovingienne.

En écrivant cette étude, nous avons voulu prouver aux archéologues qui seraient tentés d'attribuer au VIIe siècle des chapiteaux analogues à ceux de l'église de Chivy, que la thèse de M. Fleury ne reposait sur aucune base sérieuse. Quelques auteurs ont eu le tort d'adopter sans contrôle les conclusions de M. Fleury et de considérer comme exacte une théorie qu'il n'avait pas démontrée. C'est ainsi que M. Duhamel-Decéjean n'a pas hésité à faire remonter à l'époque mérovingienne plusieurs chapiteaux de la crypte de Nesle (Somme), en les comparant à ceux de l'église de Chivy[2]. Il a commis au sujet de l'âge de ces sculptures la même erreur que M. Fleury, car les chapiteaux de la crypte de Nesle appartiennent certainement au XIe siècle. Il s'est également mépris d'une manière beaucoup plus grave en formulant la règle suivante : « Toutes les fois qu'un tailloir est lisse, en simple chanfrein, ou creusé de moulures rectilignes, il appartient au roman secondaire du XIe siècle. Toutes les fois, au contraire, que le tailloir est orné, on doit l'attribuer au roman primordial mérovingien ou carlovingien, c'est-à-dire à la période du Ve au Xe siècle[3] ». Rien n'est plus faux que cette théorie, car les églises de Morienval, d'Oulchy-le-Château, de Berny-Rivière et de Berneuil-sur-Aisne, qui furent construites au XIe siècle, renferment un très grand nombre de chapiteaux à tailloirs garnis d'entrelacs ou de palmettes. Les églises de Villers-Saint-Paul (Oise), de Dhuizel et de Lhuys (Aisne), bâties dans le premier quart du XIIe siècle, présentent également un très grand nombre de chapiteaux dont les tailloirs en biseau sont couverts d'ornements. Dans beaucoup d'autres monuments religieux du XIe siècle, on remarque des tailloirs lisses à côté de tailloirs ornés, et cette différence ne peut servir de base à une classification, car elle provient uniquement de la fantaisie des artistes.

Si M. Fleury n'avait pas craint de généraliser son système en l'appliquant dans plusieurs autres édifices du Laonnais, du Soissonnais et du Beauvaisis, il n'aurait pu s'empêcher d'assigner aux chapiteaux des églises de Saint-Thibauld de Bazoches, d'Oulchy-le-Château (Aisne), de Morienval et de Berneuil-sur-Aisne (Oise), la même date qu'à ceux de l'église de Chivy. Il en aurait conclu que cette région possédait un grand nombre de chapiteaux mérovingiens et ne contenait pas un seul chapiteau du XIe siècle. Ce qui explique son erreur dans une certaine mesure, c'est qu'en réalité, l'art de la sculpture était encore empreint au XIe siècle d'un caractère barbare très prononcé. Au lieu de s'inspirer des modèles fournis par la nature pour garnir la corbeille des chapiteaux, les

1. *Dictionnaire topographique de l'Aisne*, par M. Matton, p. 69.
2. *Description archéologique du canton de Nesle*, p. 131 et 137.
3. *Ibid.*, p. 136.

artistes de cette époque affectionnaient les ornements géométriques, les lignes brisées et les entrelacs. Ils cherchaient à produire de l'effet par la gravure en creux beaucoup plus que par la taille en relief. Le genre de sculpture qu'ils avaient adopté fut même pratiqué par certains artistes de la première moitié du XIIe siècle, car on observe encore des entrelacs sur quelques chapiteaux des églises de Lhuys (Aisne) et de Villers-Saint-Paul (Oise), qui appartiennent à cette dernière période[1]. La persistance de cette décoration montre bien que les procédés des sculpteurs du moyen âge ne se transformèrent pas en un jour. S'il y eut des novateurs au début du XIIe siècle, il y eut aussi des retardataires parmi les ouvriers déjà âgés qui n'avaient pas su acquérir de nouvelles connaissances artistiques.

Ainsi les chapiteaux de l'église de Chivy ne sont pas antérieurs au XIe siècle. Ils sont contemporains de la nef du monument et ne proviennent pas d'un édifice religieux remontant, soit à l'époque mérovingienne, comme l'a soutenu M. Fleury, soit à la période carlovingienne, comme l'a cru M. Dey. Si l'on a reproché à M. Fleury d'avoir établi sa théorie en rapprochant les unes des autres des œuvres dont la nature était tout à fait différente, on ne pourra pas nous adresser la même critique, car nous avons eu soin de comparer les chapiteaux de Chivy à d'autres chapiteaux qui se rencontrent dans plusieurs églises du Soissonnais, bâties au XIe siècle. Il n'en résulte pas, cependant, que les sculptures découvertes par M. Midoux ne soient plus dignes d'attirer l'attention. La série des chapiteaux de Chivy n'en est pas moins très précieuse pour l'histoire de l'art roman dans la région, et mérite d'être signalée au même titre que celles des églises de Berneuil-sur-Aisne, de Morienval et d'Oulchy-le-Château. C'est en visitant ces quatre monuments que les archéologues pourront se faire la meilleure idée du caractère de la sculpture du XIe siècle dans le nord de la France.

Eugène LEFÈVRE-PONTALIS.

1. On peut également signaler un chapiteau orné d'entrelacs dans le déambulatoire de l'église Saint-Maclou de Pontoise, bâti vers 1140.

LE RELIQUAIRE DE PÉPIN D'AQUITAINE

AU TRÉSOR DE L'ABBAYE DE CONQUES, EN ROUERGUE

(PLANCHE 6.)

I.

Après le remarquable travail de M. Alfred Darcel sur le trésor de l'abbaye de Conques[1], travail où la science de l'archéologue rivalise avec le talent du dessinateur, certains trouveront peut-être qu'il est singulièrement hardi de revenir sur un thème épuisé à leurs yeux[2]. Mais il n'est pas de mine si bien exploitée qui ne recèle encore dans ses profondeurs quelques filons inaperçus; tel est le cas du précieux dépôt accroché aux flancs abrupts d'une gorge du Rouergue, soustrait qu'il fut au creuset révolutionnaire par le zèle et l'intelligence des habitants du pays[3].

En effet, deux pièces capitales échappèrent aux investigations de M. Darcel. Un regrettable sentiment de méfiance, dont on saisira plus loin le mobile, engagea M. l'abbé Turq-Calsade, curé de Conques, en 1855, à dissimuler à notre savant confrère l'existence du reliquaire, sujet de la présente étude; le coffre limousin, qui abrite les restes de sainte Foy, n'a été découvert que le 21 avril 1875, emmuré, depuis le XVIe siècle, derrière l'autel majeur de l'église[4]. Une *arcula* d'argent, dénommée châsse de sainte Foy, et dont la valeur artistique est secondaire, ne fut pas non plus montrée à M. Darcel[5]. L'*arcula* ne mérite guère les honneurs d'une monographie; cinq planches en couleurs,

1. *Trésor de l'église de Conques*, in-4°, Paris, 1861, et *Annales archéol.*, t. XVI, XX, XXI, pass.

2. Telle n'est pas, sans doute, l'opinion de deux archéologues qui, à force de démarches, ont obtenu l'autorisation de reproduire une seconde fois le trésor de Conques. Leur projet m'ayant été révélé, je suis obligé, pour sauvegarder des droits acquis, de publier trop vite, à mon gré, une étude soulevant de graves problèmes, dont la solution n'a pas encore atteint toute la clarté désirable.

3. On raconte qu'après la promulgation du décret par lequel l'Assemblée nationale dépouillait, au profit de l'État, les ordres monastiques de leurs richesses, un religieux de Conques organisa le pillage simulé du trésor de l'abbaye. Chaque habitant s'en appropria une épave et la cacha dans son domicile. Aux réclamations des envoyés du District, on objecta que, le peuple s'étant rendu justice à lui-même, il devenait impossible de les satisfaire. Inutile d'ajouter que le rétablissement du culte vit rentrer au bercail toutes les pièces momentanément soustraites.

4. Au sujet du coffre, voir les articles publiés dans la *Revue religieuse de Rodez et de Mende*, 1875, articles reproduits dans une brochure intitulée : *Procès-verbaux authentiques et autres pièces concernant la reconnaissance des reliques de sainte Foy*, Rodez, 1880. Les parties de ce travail qui touchent à l'archéologie manquent en général de critique et ne doivent être lues qu'avec circonspection.

5. Voy. Servières, *Guide du pèlerin à Conques*, p. 82 et 83, Rodez, 1878. La pièce, qui peut remonter au XIVe siècle, est suffisamment décrite. Voy. encore : *Procès-verbaux cités*, p. 118, 119 et 121.

indispensables à la publication du *coffre*, grèveraient d'une trop forte dépense le modeste budget des recueils archéologiques pour que l'on puisse y songer actuellement; à un intérêt de premier ordre, le *reliquaire* joint l'avantage d'une reproduction moins onéreuse : ce double motif a déterminé mon choix.

II.

Le monument désigné par une tradition vénérable sous le nom de *Reliquaire de la Circoncision* n'a obtenu que récemment l'hommage d'une notice spéciale. Dans un opuscule tenant à la fois du Livre de piété et du Guide de touriste, M. l'abbé Servières consacre à l'objet un article de plusieurs pages[1]. L'auteur traite d'abord la question hagiographique dont je ne parlerai moi-même qu'avec une excessive réserve, sans outrepasser la limite des simples mentions. D'aucuns partagent les scrupules de l'abbé Torq-Calsade à l'endroit d'un culte dix fois séculaire, et, si j'ai eu l'heureuse chance de vaincre ces scrupules, un sentiment de délicatesse facile à comprendre doit m'interdire d'en discuter les motifs. Au point de vue historique, M. Servières émet trois hypothèses; j'essayerai de démontrer l'extrême vraisemblance de l'une d'elles, qui attribue à Pépin, roi d'Aquitaine, le don de la relique, ou tout au moins de sa riche custode. La partie archéologique est aussi développée que l'a permis un cadre relativement étroit; les termes de comparaison manquent, à la vérité, mais, vu les circonstances, il en est dit assez pour que l'on n'ait guère le droit d'exiger davantage.

Cependant d'autres renseignements que le livre précité m'apprirent l'existence du *Reliquaire de la Circoncision*; en septembre 1881, des pèlerins de Conques m'avaient adressé une photographie de la face antérieure. L'image était petite et médiocrement bonne; elle réussit pourtant à éveiller au plus haut degré mes convoitises d'archéologue et à décider l'exécution subite d'un voyage projeté de longue date.

Les péripéties d'une excursion à travers le Limousin avaient jeté sur ma route un homme d'esprit et de cœur, joignant, à des connaissances archéologiques fort étendues, le double talent de peintre et de photographe : j'ai nommé M. Ernest Rupin, de Brive, qui, dès la première ouverture, voulut bien m'assurer son concours.

Les circonstances nous favorisèrent : soleil clément; fête qui permit d'exposer au dehors les pièces dont la sortie du *sacrarium* était interdite d'habitude.

Une dizaine de jours écoulés, M. Rupin avait fixé sur le verre l'intégralité du trésor; les principales pièces reproduites sous différents aspects.

La tâche de mon associé n'était qu'à moitié remplie; la mienne était à peine ébauchée. Le tirage des épreuves exigea certain temps, et, à la fin d'octobre seulement, je fus en mesure de retourner à Conques; ma part individuelle au labeur collectif allait commencer,

1. *Guide* cité, p. 70 à 74.

et ce n'était pas assurément la moindre. Près de trois semaines durant, j'employai mes journées à prendre des notes, à colorier des émaux souvent presque inaccessibles, à calquer certains détails que le soleil avait trop confusément rendus.

L'esquisse de ma troisième Odyssée, où le froid et la pluie jouèrent un rôle assez marqué, ne vise aucunement à diminuer le mérite de M. Rupin, ni à m'exalter à ses dépens : loin de là, sans son concours dévoué, je le proclame haut et clair, mon entreprise eût avorté ; aussi ne sera-t-on que juste en accordant la prééminence aux illustrations phototypiques d'une notice où le texte intervient seulement à l'état de pâle corollaire.

III.

Notre reliquaire — je l'ai donné à entendre — offre un problème dont la solution est difficile ; aujourd'hui rigoureusement impossible, vu l'état actuel de la science, cette solution ne saurait être qu'approximative. Les seuls renseignements que l'on ait se bornent à l'objet lui-même et à une tradition qui revêt le caractère historique, sans qu'objet et tradition soient reliés entre eux par l'attache officielle d'un article d'ancien inventaire[1]. Combler cette lacune en établissant dans une mesure permise que les textes dont nous invoquerons l'appui doivent se rapporter au monument en cause, tel est le but ici visé. Mais, avant de recourir aux indications directes, d'aborder la description de la pièce, enfin de comparer et de discuter les éléments de ma thèse pour obtenir une conclusion au moins rationnelle, si elle ne peut atteindre les limites de la certitude absolue, il me paraît nécessaire de nous arrêter quelques moments sur le terrain des origines du monastère rouergat. Je laisse à ce sujet la parole à un écrivain plus autorisé que moi[2].

« Un diplôme de Louis le Débonnaire, daté de 819, contient les détails suivants : pendant l'invasion des Sarrazins, qui dévastèrent le Rouergue (vers 730), des chrétiens s'étaient réfugiés à Conques et y avaient élevé un petit oratoire qui fut ensuite abandonné. Au temps de Charlemagne, un ermite, Dadon, le releva. Sa sainteté attira auprès de lui des prosélytes, dont le nombre fut bientôt assez considérable pour qu'on bâtit un monastère. Louis le Débonnaire prit le nouveau couvent sous sa protection, le visita, le dota et y établit, avant 801, la règle de saint Benoît[3].

« Ces renseignements sont reproduits avec une variante dans un diplôme de Pépin

1. *Je dois remercier ici* M. Lempereur, archiviste de l'Aveyron ; il a bien voulu se donner la peine de compulser à mon intention le fond très restreint et non encore classé de Conques. Vaines recherches, on n'a pas découvert la trace du moindre inventaire.

2. Gust. Desjardins, *Cartulaire de l'abbaye de Conques*, Introduction, p. iij et sq.

3. *Cartulaire*, nº 1, Donation faite en février 801, *anno XX regnante domno nostro Klodahic rege Aquitanorum*; nº 580, 8 avril 819, *Signum Lhudovici serenissimi imperatoris*.

d'Aquitaine en 839[1]. D'après lui, ce ne sont plus les chrétiens, fuyant les Sarrazins, qui construisirent une église abandonnée ensuite; l'existence de la localité était antérieure à l'invasion, les infidèles la détruisirent et Dadon l'aurait relevée. Cette dernière tradition devint celle de l'abbaye, avec des modifications nouvelles introduites aux xe-xie siècles : on supposa que l'église était, avant sa destruction, attenante à un monastère, et l'on fit intervenir directement Charlemagne dans sa restauration.

Illic quedam ecclesia
Primum fundata fuerat,
Quam devastavit funditus
Sarracenorum impetus.
Sed evoluto tempore,
Illic, vir, Dado nomine,
Preclarus ipse moribus,
Vivebat solitarius,
Hujus precatu Carolus
Magnus, rex, est submonitus
Et Conchas monasterium
Repararet potissimum[2].

« A peine construite, l'abbaye de Conques fut enrichie de privilèges par Louis le Débonnaire, Pépin d'Aquitaine et Charles le Chauve. Une bulle de 1099 nomme ces souverains dans l'ordre suivant : Pépin, Charles, Louis. *Per presentis igitur privilegii paginam apostolica auctoritate sancimus, ut quecunque hodie idem cenobium, vel ex apostolice sedis concessione, vel ex bone memorie regum Pipini, Karoli et Ludovici munificentia possidet, sive in futurum, concessione pontificum vel liberalitate principum, vel oblacione fidelium, juste atque canonice poterit adipisci, firma tibi tuisque successoribus et illibata permaneant*[3]. De là à prendre Pépin et Charles pour Pépin le Bref et Charlemagne, il n'y a qu'un pas qui fut bientôt franchi. D'un autre côté, l'imagination aidant, l'établissement réputé détruit par les Sarrazins prit des proportions colossales, et l'on en arriva à créer de toutes pièces une légende extraordinaire, qu'on lit en tête de la Chronique de Conques dans la collection Doat[4]. »

1. *Cartulaire*, no 584 : *Pippinus.... Aquitanorum rex.... Signum Pippini praecellentissimi regis..... — Data X kalendas septembres, indictione I, anno XXV imperii Ludovici Cesaris Augusti et regni nostri XX.* Ce diplôme n'est guère antérieur à la mort de Pépin, qui décéda la même année.

2. *Acta SS oct.*, t. III, p. 289 — Le P. Le Cointe, *Annales ecclesiast. Francorum*, t. VII, p. 507 et sq., admet l'existence d'un établissement religieux à Conques, dès l'époque mérovingienne. Certains fragments, qui servirent au rhabillage de notre reliquaire, et dont il sera question plus bas, laisseraient croire que le trésor de Conques possédait jadis des pièces d'orfèvrerie datant au moins du viiie siècle.

3. *Cartulaire*, no 570 : le Pape Urbain II à l'abbé Bégon III. *Datum Rome..... IIII nona maii, indictione VII, incarnationis dominice anno MXCIX, pontificatus autem domini Urbani pape XII.*

4. Cette Chronique a été publiée par M. de Gaujal, *Études histor. sur le Rouergue*, t. IV, p. 391 et s.

Vers 883, le monastère, dédié sous le vocable primitif de *Saint-Sauveur*, s'enrichit des reliques de sainte Foy. D'abord associé à l'ancien titre, le nom de la jeune vierge martyre d'Agen finit par rester seul, et, au déclin du Moyen-Age, on ne disait plus que l'abbaye de Sainte-Foy. Encore aujourd'hui populaire dans le Rouergue et les régions voisines, la dévotion à sainte Foy prit, au XIe siècle, un développement assez considérable pour attirer à Conques une foule de pèlerins venus de pays fort éloignés[1]. Les donations pieuses s'ensuivirent en grand nombre; je n'en citerai qu'une. Le 23 juillet 1095, Othon de Hohenstaufen, évêque de Strasbourg, et ses trois frères, Frédéric, duc de Souabe, Louis, Gautier, offrirent l'église de Schelestadt et un vaste domaine avec tous les droits seigneuriaux inhérents, pour accomplir la volonté de leur mère, qui avait jeté les fondements d'un sanctuaire en l'honneur du Saint-Sépulcre et de sainte Foy[2].

IV.

De fondation carolingienne pour le moins, but, au Xe siècle et surtout au XIe, d'un pèlerinage célèbre, l'église de Conques posséda certainement des pièces d'orfèvrerie liturgique fabriquées durant les périodes ci-dessus. Quelques échantillons en persistent; mais, à supposer que les monuments de la piété du dehors ou de la munificence abbatiale aient été repris sur des inventaires, aucun écrit de ce genre — on le sait déjà — n'a été conservé. Pour trouver, à de rares intervalles, la mention accidentelle des morceaux les plus précieux du trésor, il faut s'adresser aux chroniqueurs. Ainsi un auteur anonyme nous apprend qu'Étienne, simultanément abbé de Conques et évêque de Clermont (942-984), renferma le corps de sainte Foy dans une châsse resplendissante d'or et de pierreries, placée derrière l'autel majeur du sanctuaire.

Juxta predicti sancti ac summi Salvatoris Jesu Christi altaris latus posterius, ex omni rutilantis auri gemmarumque coruscantium pompa, mirifice machine thecam fabricari conati sunt, sub qua dignissima virgo obsigillata feliciter in Christo requiescit[3].

1. Voy. *Liber de miraculis S. Fidis*, ap. Labbe, *Nova biblioth. manuscr.*, t. II, p. 531; *Acta SS. oct.*, t. III, p. 287.

2. *Cartulaire*, no 575. *Hoc ego peccator, Otto Argentinensis ecclesie Dei gratia episcopus, et fratres mei, dux scilicet Suevie Fridericus, Lodewicus et Galtharius, non absurde attendentes quod mater nostra ad honorem Dominici Sepulcri in Schelestat et sancte Fidei benigne incepit, hoc nos materne voluntatis heredes, ut predii ad effectum perducere ea quam diximus ratione prout potuimus, Deo auxiliante conati sumus.... Deliberavimus ergo predium quod in Scelestat villa, in pago Alsatie et in comitatu Beirrcheim, hereditario jure possedimus, sancte Fidei principaliter abbatique Conchacensis cenobii obedientie libera manu tradidimus..... Insuper eamdem ecclesiam ejusque atrium cum omnibus ad eam pertinentibus ab episcopalis ceteroque servitutis jugo perpetualiter absolvimus.* — La ville de Conches (synonyme de Conques), en Normandie, avait aussi une église dédiée à sainte Foy.

3. *Acta SS. oct.*, t. III, p. 277. Cette châsse existait-elle encore au XVIe siècle, lorsque la crainte des Calvinistes fit cacher le corps de sainte Foy dans un meuble assez peu liturgique de forme comme de décor, provenant de l'abbé Boniface, et emmuré juste à la place qu'occupait le monument dû à la piété d'Étienne? La chose ne serait pas impossible; les religieux auraient alors sacrifié le contenant pour sauver le contenu. J'ai mentionné plus haut le coffre de Boniface, daté des premières années du XIIe siècle et seulement retrouvé en 1875.

En 1008, Ermengaud, comte d'Urgel, légua par testament à l'abbaye *gradales duos de argento*[1]. Vers 1010, l'*imago sanctæ Fidis* et une *capsa aurea*, *quam fertur donavisse Carolus magnus*, furent solennellement promenées à Molompise (Cantal), au son des cornes (olifants?), offrandes de pèlerinage ; la croix, le livre des Évangiles et l'eau bénite ouvraient la marche[2]. Durant un synode diocésain tenu à Rodez par l'évêque Arnaud (1028-1037), la *sanctæ Fidis aurea majestas* trôna dans la plaine de *Saint-Félix*, proche Rodez, au milieu des effigies en métal précieux de tous les bienheureux patrons du Rouergue[3].

Suivant un chroniqueur anonyme, qui rédigea son ouvrage de la fin du XI[e] siècle à l'aube du XII[e], Bégon III de Mouret, dix-neuvième abbé, *claustrum construxit, multas reliquias in auro posuit, textus evangeliorum fieri fecit et multa bona monasterio fecit*[4]. Bégon gouverna l'abbaye entre 1087 et 1107 ; trois pièces d'orfèvrerie, marquées à l'estampille de ce dignitaire, existent encore aujourd'hui. Sur une lanterne qui rappelle le clocher de Saint-Front, à Périgueux, on lit : *Abbas sanctorum Bego partes*..... Un édicule très remanié, dit *Reliquaire de Pascal II*, porte la légende :

ME FIERI IVSSIT BEGO
CLEMENS CVI DOMINVS SIT.

Une seconde inscription, bien que mutilée, fixe la date du morceau : le pape Pascal II, l'an 1100, envoya de Rome les reliques abritées par la custode. Un autel de voyage, fort simple, est également dû à Bégon :

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MILLESIMO C
SEXTO KL IVLII DOMNVS PONCIVS BARBASTRENSIS
EPISCOPVS ET SANCTE FIDIS VIRGINIS MONACHVS

1. *Ann. ord. S. Benedicti*, t. IV, p. 215. S'agissait-il de livres de chœur à reliure métallique, ou de vases d'argent (*Graal*)? Les *tria gradalia cum pedibus*, repris au n° 30 dans l'*Inventaire* du cardinal Geoffroi d'Alatri (1287), publié par M. Maurice Prou, favoriseraient la seconde opinion.

2. *Annales*, loc. cit. Extrait d'un manuscrit du *Liber de miraculis S. Fidis*, conservé à Chartres, et négligé par le P. Labbe, ainsi que par les Bollandistes. Cet ouvrage, compilation faite à l'aide de documents recueillis sur les lieux, a pour auteur un fervent pèlerin de Conques, Bernard, écolâtre d'Angers, qui dédia son livre à Fulbert, évêque de Chartres (1007-1029). — Molompise était une propriété de Conques ; l'abbé Helie (838) l'obtint par échange d'un personnage nommé Anastase. (Martène, *Thes. novus anecd.*, t. III, col. 1388). — L'*imago* est à coup sûr la statue d'or qui existe *encore*, et que M. Darcel a si minutieusement décrite (ouv. cité, p. 45 à 56). La *capsa aurea*, don présumé de Charlemagne, ne me semble pas pouvoir être confondue avec la *theca* d'Étienne. Les Bollandistes (*Acta SS. oct.*, t. III, p. 277, col. 1) soupçonnent une interpolation, la circonstance n'étant mentionnée ni dans le manuscrit de Besançon, édité par Labbe, ni dans le *Codex Vaticanus* qu'ils publiaient. J'essayerai plus loin d'éclaircir la difficulté.

3. *Lib. de mirac.*, c. VIII ; ap. Labbe, *Nova biblioth. manuscr.*, t. II, p. 537.

4. *Chronicon monast. Conchensis*, ap. Martène, *Thes. novus anecd.*, t. III, col. 1388.

HOC ALTARE BEGONIS ABBATIS DEDICAVIT
ET DE ✠ XPI ET SEPVLCRO EIVS MVLTASQVE
ALIAS SANCTAS RELIQVIAS HIC REPOSVIT[1].

Le trésor de Conques possède un autre exemple d'autel portatif dont la monture anépigraphe doit être contemporaine des trois objets précédents. Un décor de filigranes et de cabochons s'associe quatre petits boutons d'émail byzantin cloisonné d'or; dix médaillons historiés, émail cloisonné en cuivre, six ronds, quatre rectangulaires, brochent sur le tout. Les appliques byzantines sont des articles de commerce, inutile de s'y arrêter; mais de quels ateliers proviennent les grands écussons? Ont-ils été fabriqués en Allemagne ou en Aquitaine? Je n'ose pas encore trancher la question; néanmoins, certains monuments, tels qu'une plaque d'Evangéliaire de la collection Spitzer, et l'admirable crucifix de M. L. Bonnay, à Brive, plaident singulièrement en faveur de l'origine française[2].

Le reliquaire dit A de Charlemagne, occupe un rang distingué à Conques, et pour sa valeur artistique, et pour la légende qui s'y rattache. Suivant la chronique intitulée *Liber mirabilis*, dont parle M. Desjardins, Charlemagne ayant fondé diverses abbayes, aurait envoyé à chacune d'elles un reliquaire au type d'une lettre de l'alphabet : l'A serait échu au monastère rouergat[3]. L'objet, quoique modifié et rapiécé, a gardé intactes ses parties principales; le décor de filigranes interrompus par des cabochons, qui couvre les jambages et la face de la tête, rentre dans le système ornemental de la période carolingienne. Le style assez lourd du disque, appliqué au revers de cette tête, y ferait soupçonner la main d'un orfèvre autre que l'artiste primitif. Je ne saurais admettre qu'il s'agisse ici d'un bijou profane annexé à un meuble ecclésiastique, — les Iles Britanniques ont seules la spécialité des fibules mesurant 0m 12 de diamètre, ou environ, — l'hypothèse d'un ancien mors de chape, utilisé *ad hoc*, me sourirait davantage. L'emploi litur-

1. Voy. Darcel, *ouv. cité*, p. 14 et sq., pl. III; p. 17 et sq., pl. IV; p. 11 et sq., pl. II. — Sur le reliquaire dit de Pascal II, la dédicace de Bégon fait corps avec le sujet principal, une *Crucifixion*, mais la mention du pape, conçue dans un système épigraphique très différent — j'écris en ayant sous les yeux d'excellentes photographies — a été rapportée autour du socle actuel. Il me semble évident que dédicace et mention appartinrent à deux pièces distinctes, mises à contribution pour former l'objet hybride que l'on possède aujourd'hui. M. G. Desjardins (*Cartul.*, Introd., p. xliv) reconnaît dans la *Crucifixion* l'un des plats du *textus* de Bégon; je me sens très disposé à partager cet avis, d'autant mieux que le Christ en croix décore habituellement les reliures d'Évangéliaires. Plusieurs parties de la statue de sainte Foy ont été radoubées avec les fragments d'une ancienne *Majestas Domini* en vermeil repoussé (Darcel, ouv. cité, p. 82); je soupçonnerais volontiers que ces débris, où l'image du Souverain Juge, cantonnée des symboles évangélistiques, se voit inscrite dans une *vesica piscis*, furent empruntés à l'autre plat du *textus* de Bégon.

2. Voy. Darcel, *ouv. cité*, pl. II. — J'ai avancé (*La châsse de Gimel*, p. 84) que la garniture de notre autel pourrait bien être un emprunt fait aux encadrements du *textus* de Bégon. S'il me faut aujourd'hui renier certaines hypothèses émises en 1883, je n'ose pas encore supprimer entièrement l'attribution allemande, bien que sa fausseté me semble démontrée.

3. *Carolus cui monasterio Conchas, prima inter monasteria per ipsum fundata, tribuit litteram alphabeti A de auro et argento.* Collection Doat, vol. 143, fol. 4, Bibliothèque nation.; copie faite en 1667 sur un manuscrit conservé alors à Rodez. Gaujal, *Etudes histor. sur le Rouergue*, t. IV, p. 304, 1859.

gique du mors (*monile*) remonte fort loin, mais les diamètres de la plaque métallique et du bois excipient se correspondent avec une telle précision, que la couverture a été bien probablement fabriquée exprès pour l'objet à recouvrir. Je ne m'arrêterai pas aux questions incidentes du concours simultané de deux orfèvres, ou d'une restauration; néanmoins, un détail sera relevé tout d'abord, attendu qu'il peut intervenir plus tard dans le débat. L'*umbo* de notre disque est extérieurement bordé par une jarretière rehaussée de sept petits médaillons en émail cloisonné d'or. L'écusson supérieur, trilobé, incruste l'imitation sommaire d'un motif que les monétaires barbares eurent en commun avec Byzance, la croix fichée dans une accolade ou un ω. Le reste est de forme circulaire. Cinq de ces orbicules inscrivent des croix dentelées, ou plutôt anglées de redents; le sixième, d'après M. Molinier, est un travail du XIVe siècle, mais la pièce dont il a pris la place se retrouve fixée au côté droit du fauteuil de la statue de sainte Foy. Les industriels nomades qui, vers la fin du IVe siècle, accompagnèrent les envahisseurs de l'empire romain, et qui importèrent d'Asie en Europe l'orfèvrerie cloisonnée, affectionnaient le redent et l'ont fréquemment employé; néanmoins il se montre aussi sur des œuvres exécutées à Constantinople. Citons, pour exemples, une curieuse amulette passée de la collection Castellani dans le cabinet de M. Gay, et l'un des petits émaux byzantins de l'autel portatif de Conques. Ce dernier émail offre une complète identité de dessin avec les orbicules du disque; il n'en diffère que par l'addition d'un quatrefeuilles au centre de la croix, l'isochromie des redents, la translucidité du ton bleu-lapis et un cloisonnage plus fin. Tout compté, le célèbre *paliotto* de Saint-Ambroise, à Milan, ouvrage du maître Wolvinius — non Volvinius — en 835, est jusqu'ici le seul monument dont les accessoires émaillés soient, au point de vue de la technique et de la gamme, analogue au décor polychromé de notre disque et à quelques menus éléments de la couronne de sainte Foy.

Les émaux m'ont entraîné fort loin; je serai plus bref pour le reste; une base qui transforme l'A en Δ, et que surmontent deux anges thuriféraires en vermeil repoussé, est une consolidation postérieure. Cette base et les tranches sont revêtues de lames d'argent arrachées à d'autres pièces; plusieurs débris sont épigraphes, et l'un d'eux mentionne Bégon :

ABBAS FORMAVIT BEGO RELIQVIASQVE LO (*cavit*) [1].

On a dit à M. Darcel qu'une seconde lettre du même genre existait dans une église d'Allemagne, mais ni le type de l'objet, ni son lieu de dépôt n'ayant été spécifiés, mon savant confrère n'a pu tirer aucun parti de la communication. Il m'est aussi venu à l'oreille qu'une localité voisine du Rouergue recèlerait un B correspondant à l'A de Conques. Si le *racontar* est exact, les deux caractères s'associeraient et leur emploi primitif trouverait alors une explication vraisemblable. D'après un auteur anonyme,

1. Voy. Darcel, *ouv. cité*, p. 29 à 33, pl. VII et VIII

Aigmarus, abbé des monastères réunis de Figeac et de Conques, *inter alia ornamenta magnas duas crucifixi vultus imagines fecit opere argentario, auro lapidibusque preciosis adornatas : quarum majorem Figiaci, ad designandam loci prerogativam, minorem Conchis posuit*[1]. Or, un ancien usage constaté en Gaule, au moins dès le ve siècle, faisait suspendre aux bras des croix les lettres symboliques A et ω. Ici, aucun doute sur l'A; quant au prétendu B, j'y soupçonne un ω très ouvert, dont les solutions de continuité auraient été fermées par une tringle ω. Nous posséderions alors deux épaves des crucifix d'Aigmarus, car les vagues renseignements que j'ai pu obtenir sur la seconde lettre indiqueraient la provenance de Figeac[2].

Si l'attribution de notre A à l'offrande d'Aigmarus avait quelque chance de succès, le *paliotto* de Milan serait tant soit peu antérieur au symbole alphabétique de Conques. Cette déduction aurait pour résultat d'épaissir encore les obscurités qui voilent le lieu natal du reliquaire de Pépin.

V.

Aucun des textes et objets, jusqu'ici passés en revue, ne touche directement à notre reliquaire; il me faut donc recourir à d'autres sources. Le diplôme de 801, cité plus haut, constate que, avant cette époque, l'abbaye possédait des reliques de Notre-Seigneur : *Locum sacrum qui situs est in pago Rutenico, in honore et reverentia Domini et Salvatoris nostri Jhesu Christi, ex reliquiis ejus diligatus seu et sancte Marie matris ejus, et ex reliquiis beati Petri principis Apostolorum, cui vocabulum est Concas*[3]. Le *Liber mirabilis* est plus explicite.

Et quia reges Francorum locum predictum (Conques) *tenerrime diligebant, potissime rex Francorum primus christianus Clodovicus, qui veniens contra*

1. *Ann. ord. S. Benedicti*, t. II, p. 428. La chronologie des abbés de Conques, par M. Desjardins (*Cartul.*, Introd., p. xxxix et xl), ne mentionne pas Aigmarus; mais la construction de Figeac ayant eu lieu sous l'abbé Hélie, en 838, les deux crucifix devaient être postérieurs à cette date.

2. M. Darcel (*ouv. cité*, p. 33) semblerait disposé à partager mes idées sur la destination primitive de l'A, mais les dimensions de cet objet, 0^m 425, l'arrêtent et l'empêchent de maintenir jusqu'au bout une hypothèse fort vraisemblable, sinon plus. Le savant archéologue signale néanmoins un *titulus* carolingien qui a servi à radouber la traverse de notre lettre, et qui, d'après la vérification récente de M. Émile Molinier, mesure 0^m 13 en hauteur. L'inscription, très régulière, offre cinq registres parallèles compris chacun entre deux filets. Je ne chercherai pas loin un terme permettant d'établir la longueur approximative du Christ qui surmontait le débris ci-dessus. Le *titulus* en quatre lignes du reliquaire de Pépin correspond juste au sixième de l'image sacrée qu'il accompagne; alors, en tenant compte du chiffre supérieur des registres de la première inscription, nous pourrions admettre qu'elle égalait à peu près le cinquième de son Christ, dont la taille aurait ainsi atteint la hauteur respectable de 0^m 65. On n'oubliera pas aussi le texte relatif aux crucifix d'Aigmarus : il y est dit nettement que les deux figures étaient grandes, *magnæ*, et les qualificatifs *major*, *minor* n'arrivent ensuite qu'à simple titre de comparaison. Mais il y a mieux : les proportions d'une croix sculptée, vers l'extrême fin du vi^e siècle, sur le sarcophage de Vénasque (voy. Edm. Le Blant, *Les sarcophages chrét. de la Gaule*, n° 199 et pl. LVI, fig. 2), établissent que la hauteur de l'A et de l'Ω, suspendus aux branches de l'arbre, équivaut au tiers environ du Christ qu'il comporterait si on voulait l'historier : or, 0^m 425 × 3 = 1^m 275. Ce chiffre, inférieur à la taille moyenne de l'homme, conviendrait très bien à l'*image minor*, que l'élasticité du mot *magnæ* n'interdirait pas de supposer encore plus grande.

3. *Cartulaire*, p. 1.

ducem tunc Aquitanie Alaricum Gottorum, qui in Tholosa primatum sui regni tenens et Amalricum, filium ejus, qui in loco de Conchas habitabat, circa annum Domini quingentesimum destructum monasterium reparavit et dictum locum munivit. Et moriens suo magno filio Carolo precepit Pipinus quod dictum locum admaret (adjuvaret). *Quem visitavit, reliquiis auro et argento et ornamentis infinitis predictum monasterium ditavit, et Christi umbiclitum* (umbilicum) *in eo posuit scilicet illam pelliculam que pendet pueris in umbilico post ipsorum nativitatem, et, ut in dicto monasterio dicitur, circumcisionem, quam sibi avunculus portavit, Conchas misit, et in quodam vasculo cum umbilico vocato capso* (capsa) *magna reservatur. Que reliquie scilicet quacumque scintille* (sic) *in magna veneratione habentur*[1].

Les reliques ci-dessus figurent encore en tête d'un catalogue, dont une rédaction assez ancienne existe au trésor de Conques; une autre plus récente est conservée à Rodez[2].

Revenons au *Liber mirabilis*. Cette copie incorrecte d'un écrit rédigé aux alentours

1. Bibl. Nat., Collection Doat, vol. 143, fol. 4 r°, Gaujal, *loc. cit.*, p. 393. — Au lieu de *quacumque scintille*, ne devrait-on pas lire *quecumque sint ille?*

2. M. l'abbé Servières (*Guide* cité, p. 55 à 58) donne une traduction française de ce document, traduction judicieusement commentée, mais parfois inexacte et arrangée *ad usum Delphini*. Le texte latin étant inédit, je trouve opportun de le publier *in extenso*. La leçon suivie m'a été directement envoyée de Conques; néanmoins, ayant aussi reçu une copie du manuscrit de Rodez, grâce à l'obligeance de M. l'abbé Vialettes, secrétaire-archiviste de l'Évêché, je puis signaler, entre parenthèses, les variantes qu'offre le second exemplaire. — *Catalogus reliquiarum que sunt in ecclesia collegiata sancte Fidis de Conchis* (Ecclesiæ Conchensis). — De circumcisione D. N. J. C. et umbilicus infantiæ (infantis) ipsius. — De pane ab ipso (Christo) sanctificato in cena. — De cruce Domini maximæ quantitates. — De sanguine e latere fuso. — De ungueuto quo corpus ejus (Christi) unctum fuit. — De linteaminibus (linteamentis) quibus (Christus) abstersit apostolorum pedes. — De reliquiis ciborum quas (quos Christus) dedit discipulis (suis) post resurrectionem. — De septem panibus. — De capillis beatæ Dei Genitricis Mariæ. — De sepulcro ejus. — De tunica inconsutili Domini nostri Jesu (Christi). — De columna in qua fuit ligatus. — De ossibus digitorum S. Joannis Baptistæ. — De ossibus et capillis beatæ Mariæ Magdalenæ. — De sanguine et ossibus B. Stephani prothomartyris (protomartyris). — De ossibus apostolorum Petri et Pauli, Andreæ, Jacobi, Bartholomæi, Mathæi, Thomæ, Simonis et Judæ, et de sanguine horum (duorum), et de dentibus sancti Jacobi. — De orario (horario) beati Petri. — De assata carne et ossibus beati Laurentii. — De ossibus sancti Danielis et trium puerorum; et ibidem est caput Habacuc. — Sancti Simeonis, sancti Zachariæ. — Sanctorum martyrum Vincentii, Georgii, Sebastiani, Christophori, Cosmæ et Damiani, Stephani, Calixti, Cornelii, Pancracii. — Sanctorum Silvestri, Martini, Benedicti, Felicis, Theoduli, Pristini, Alexii, Geraldi, Maximi (Martini). — Sanctæ Christinæ virginis et martyris. — Mauritii, Dionisii, Hippoliti. — Sanctæ Susannæ virginis. — Sanctorum Chrysanti, Nerei et Achillei. — Sanctorum Innocentium. — Sociorum Theoduli, Nicolai. — Sanctæ Elizabet (Elisabeth) de Ungaria. — Sanctæ Annæ, matris Mariæ Virginis. — De velo beatæ Mariæ Virginis. — De corporalibus quibus celebrabat S. Gregorius. — Sanctæ Columbæ virginis. — De digito sanctæ Ceciliæ, virginis et martyris. — De digito sancti Ambrosii. — De digito sanctæ Luciæ. — Sancti Clementis episcopi. — De costa (et digito) sanctæ Marthæ V. et de digito. — Brachium sancti Medardi confessoris. — Sanctarum virginum Agathæ, Agnetis, Ceciliæ, Luciæ, Scholasticæ. — Item pallium quod super altari Montis Gargi inventum est. (*Gargani*. Est-ce le Mont Gargan limousin, ou le Monte Sant-Angelo de la Capitanate?) — Caput sancti Antonii martyris. — Corpus beati Vincentii martyris Aginnensis. — Corpora sanctarum Martæ et Liberatæ. — Corpora beatorum Foraldi et Hugonis ablatum. — Ibidem certissime requiescit (corpus gloriosissimæ Fidis, virginis et martyris, ibidem certissime requiescit). — Item de pollice sancti Petri apostoli, dextris (pedis dextri) de digito. — Brachium dextrum sancti Georgii confessoris. — Sancti Thomæ de Aquino ordinis predicatorum. — Sancti Blasii martyris. — De capite sancti Damiani. — Sancti Tiburtii. — Sanctæ Barbaræ. — Sanctæ Florinæ. — Sancti Sulpitii. — Sancti Bonifacii. — Sanctæ Praxedinæ. — Sanctæ Corneliæ. — Sancti Leonardi. (A Rodez, l'ordre suivi est différent, les huit saints ci-dessus ont été groupés par sexe.) — Corpus gloriosissimæ virginis et martyris Fidis ibidem certissime requiescit.

du XI[e] siècle, avec le parti pris évident de faire intervenir les deux chefs de la dynastie carolingienne dans la fondation du monastère rouergat, confirme l'énoncé du document authentique de 801. Conques possédait de longue date certaines portions du corps de Jésus enfant (cordon ombilical et *circumcisio*), le premier inclus dans un petit récipient (*vasculum*). Une grande custode (*capsa magna*) abritait les deux reliques[1]. On peut rigoureusement admettre que ces *sacra pignora* provenaient de Charlemagne, et qu'ils étaient pour lui un héritage de famille; une offrande directe du grand empereur est beaucoup moins claire. L'intervention de Pépin le Bref doit résulter d'une confusion volontaire ou involontaire; un second Pépin, arrière-petit-fils du précédent, eut des droits mieux établis que son bisaïeul à la reconnaissance monacale, droit que les annales de Conques n'ont garde d'oublier.

D'abord le *Liber mirabilis* : (Carolus) *suis magnis privilegiis ditans et ipsum monasterium perfici et diligi per filium suum Ludovicum nomine primum præcepit et tueri, qui dictum monasterium suis possessionibus et privilegiis et ecclesiis ditavit. Et post eum* filius suus Pipinus Aquitanorum rex *qui locum Conchas dilexit, possessionibus et privilegiis ditavit et in locum qui Figiacus dicitur monasterium construi præcepit, qui Novas Conchas vocari voluit*[2]. Une autre Chronique enregistre les mêmes faits : *Divina vero advocatione eodem glorioso Augusto Ludovico corporis nexibus absoluto, dominus Pipinus filius ejus sublimatus est in regno Aquitaniæ, qui, gloriosi patris sequendo vestigia, domino Heliæ, venerabili Conchensi abbati, multa largitus est beneficia*[3].

Le diplôme cité de Louis le Débonnaire (819) énonce seulement que Dadon était contemporain de ce prince (*temporibus nostris*), et implicitement de Charlemagne mort en 814[4]. Le diplôme également cité de Pépin d'Aquitaine (839) réunit en bloc les bienfaiteurs primitifs du monastère, sans les désigner personnellement : *Per nonnullas nobiles personas ipse locus rebus et mancipiis est ditatus.* L'occasion s'offrait propice à l'étalage d'un arbre généalogique; pourquoi l'a-t-on négligé? Il n'est fait d'exception qu'en faveur de trois individus : le comte Gilbert, qui autorisa l'établissement de Dadon; Lantarius et sa femme Pétronille, dont les libéralités assurèrent l'entretien des religieux. Mais une minime donation territoriale tenait bien peu de place auprès des immenses largesses de Pépin; il les poussa même trop loin en y ajoutant l'abbaye de Figeac, brandon de discorde qui troubla la maison mère jusqu'à ce que la séparation fût consommée[5].

1. J'essaye d'interpréter le latin du chroniqueur : « Charlemagne visita le monastère qu'il enrichit de reliques, d'or, d'argent et d'une infinité de trésors. Il y déposa le cordon ombilical du Christ, à savoir, la membrane qui pend au nombril des nouveaux nés, et aussi, d'après la tradition de l'abbaye, il offrit à Conques *circumcisionem*, dont son ancêtre l'avait personnellement gratifié. Cette seconde relique était incluse dans un petit vase et déposée avec la première dans une grande custode. »

2. *Loc. cit.*

3. *Chronicon monast. Conchensis*, ap. *Thes. novus anecd.*, t. III, col. 1388.

4. *Cartulaire*, p. 409.

5. *Id.*, p. 411 à 414.

L'histoire, en résumé, ne montre que deux souverains participant d'une manière active à l'établissement de Conques : Louis le Débonnaire et Pépin d'Aquitaine. Hors de là, nous tombons en pleine légende. Néanmoins, malgré l'élimination des facteurs mythiques, on en est toujours réduit aux hypothèses : je proposerai les miennes sous bénéfice d'inventaire. Les circonstances, où le *Liber mirabilis* met Charlemagne en scène, s'appliqueraient à nos deux princes historiques, chacun y ayant sa part distincte. Louis, qui monta sur le trône d'Aquitaine en 781, put, longtemps avant 801, visiter Conques et offrir les reliques de Notre-Seigneur; la custode (*capsa magna*), qui renfermait ces *sacra pignora*, doit incomber à Pépin, dont la générosité à l'égard du monastère n'est pas douteuse. L'identité du personnage ressort de la souscription du diplôme de 839 : *Signum Pippini precellentissimi regis..... Data X Kalendas semtembres, indictione I, anno XXV imperii Lugdovici Cæsaris Augusti et regni nostri XX*[1]. Le second fils de Louis le Débonnaire, devenu roi d'Aquitaine par cession paternelle en 819, est ici clairement désigné[2].

Avant d'aborder la partie technique de mon travail, une question incidente se pose encore. Que les circonstances relatives à la procession de Molompise aient été ou non interpolées, elles n'en mentionnent pas moins un fait dont aucun motif ne vient contredire l'exactitude. Le reliquaire promené en Auvergne en même temps que la statue de sainte Foy, pourrait-il s'identifier avec la châsse donnée par Etienne? J'admets sans hésitation la négative. Quand le *Liber de miraculis* parle de la châsse, il la qualifie de *theca mirificæ machinæ* placée, sans doute à demeure, derrière l'autel; au sujet du reliquaire, le même *Liber* emploie un autre terme, *capsa*. Or, dans le latin médiéval, la synonymie de *theca* et *capsa* n'est pas toujours absolue; une nuance règne entre les deux expressions. *Theca* s'applique au besoin à des meubles de grandes dimensions; *capsa*, à des objets moindres[3]. L'offrande d'Etienne appartenait certainement à la première catégorie; son transport était difficile et, de plus, elle aurait fait double emploi avec la statue. Un dernier argument, qui est de beaucoup le meilleur : la translation à Conques du corps de sainte Foy eut lieu vers 883, et la date de cet évènement capital était trop bien gravée dans les esprits pour qu'un auteur, soit volontairement, soit par inadvertance, osât risquer l'anachronisme de mettre à l'actif de Charlemagne une pièce dont la fabrication ne pouvait remonter au delà d'un siècle après la mort du grand empereur.

A mon avis, la *capsa aurea* du *Liber de miraculis* et la *capsa magna* du *Liber mirabilis* désignent une seule et même pièce, à savoir le meuble en or aujourd'hui

1. *Id.*, p. 414.

2. Perdu de débauche, en proie à des remords faciles à comprendre, Pépin s'attendait vraisemblablement à une mort prochaine, lorsque, pour le salut de son âme, il combla de bienfaits le monastère rouergat. Nous n'avons pas à nous occuper d'un second Pépin, fils et successeur du précédent. Monté tout enfant sur le trône, guerroyeur allié des Normands, mort captif à Senlis, ce prince mena une existence trop orageuse pour avoir le loisir de s'adonner aux œuvres pies.

3. Voy. Du Cange, *Gloss.*, CAPSA et THECA.

existant sous les noms traditionnels de *Reliquaire de la Circoncision* ou de *Reliquaire de Pépin*. Pour le rédacteur du *Liber mirabilis*, l'épithète *magna* n'avait qu'une signification relative; il voulut tout juste opposer la capacité proportionnellement considérable de la custode à la taille exiguë du *vasculum* qu'elle abritait. La description du monument confirmera ces hypothèses, si je réussis à démontrer que, par ses caractères artistiques et archéologiques, il peut être attribué au premier tiers du IXe siècle, et aussi que sa technique et son style laisseraient soupçonner une exécution aquitaine.

(*A suivre.*)

C. DE LINAS.

LES ARCHITECTES DU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

(Planche 5.)

Dans un récent article publié ici même et que les lecteurs de la *Gazette* n'ont sans doute pas oublié, M. Emile Molinier s'est efforcé de combattre les opinions émises au cours de notre ouvrage sur la *Renaissance*, relativement à la plus ou moins grande part prise par différents architectes à la construction du château de Fontainebleau. Suivant lui, après nous être mépris sur la portée d'un texte où il est question de Pierre Chambiges, nous aurions exagéré le rôle de Gilles le Breton, non moins que méconnu l'inspiration sous laquelle agissait Pierre Girard dit Castoret.

Ces accusations sont graves, et l'on comprendra qu'il y ait intérêt pour nous à ne pas les laisser sans réponse. M. Molinier fait terminer en 1544 le château de Saint-Germain-en-Laye, alors que les *Comptes* disent pertinemment le contraire. A cette date, le grand corps de logis qui s'étend entre la chapelle et le donjon n'était pas encore construit[1]. Or, il s'agit de la partie la plus importante du château, celle qui renferme la « grand'salle ». Les travaux ne furent définitivement reçus qu'en 1548[2], ce qui porte à neuf ans la durée totale de la construction. Nous ne voyons donc pas en quoi il a été fait preuve d'une si « grande diligence ». Pierre Chambiges d'abord, puis son successeur, Guillaume Guillain, ont eu d'autant plus le temps d'élever leurs constructions qu'ils conservaient toutes les anciennes fondations. La « sauvage quadrature » dont parle Ducerceau n'a pas d'autre origine; c'était le cas de ne pas l'oublier.

M. Molinier croit nous enfermer dans un dilemme, et s'écrie victorieusement : « Il faut donc, pour rester dans le domaine du vraisemblable, ou admettre que, dès la première année de son entrée en fonctions à Saint-Germain, Chambiges y exécuta des travaux très considérables, ce qui diminue d'autant ce qui, sur les 70,000 livres reçues en 1540, lui revenait pour les bâtiments de Fontainebleau, ou admettre qu'en 1539, Chambiges ne fit que continuer à Saint-Germain l'œuvre d'un devancier. Alors que deviendrait le style Chambiges? »

1. « Item, et le dessus des voultes qui seront au dessus de la grande salle du corps d'hostel *que l'on fait de present* au bout de la court dudict chasteau, du costé de l'entrée et basse court, depuis la dicte vieille tour jusques en l'angle estant entre la vieille chapelle et galeries dudict chasteau. » *Comptes des bâtiments du roi*, t. II, p. 293.

2. *Comptes*, etc., t. II, p. 295.

Les travaux, à Saint-Germain, ne marchèrent pas plus rapidement qu'ailleurs, puisque, même en utilisant la partie inférieure du château de Charles V, même en conservant la chapelle et le donjon, il restait encore tout un corps de bâtiment à construire, cinq années après le début de la première campagne. Certes, Pierre Chambiges a continué l'œuvre d'un devancier, mais ce devancier appartient au XIVe siècle et non au XVIe. On est donc malvenu à contester le « style Chambiges », quel que soit, du reste, le mérite qu'il faille lui accorder. A Challuau, à la Muette, nous retrouvons également la brique substituée à la pierre dans toutes les parties saillantes, et pour le dernier au moins de ces châteaux, nous sommes suffisamment renseignés par les *Comptes*. Comme Saint-Germain, il était l'œuvre de Pierre Chambiges. Dès lors, n'est-il pas naturel, à propos de constructions absolument semblables qui se voient à Fontainebleau d'évoquer le nom du même architecte?

Quoi qu'en dise M. Molinier, le château de Saint-Germain, dont la construction était commencée depuis moins d'une année, en 1540, n'a dû absorber qu'une faible partie des 70.000 livres payées à Pierre Chambiges, et c'est ailleurs qu'il faut en chercher l'emploi.

Restent deux objections qui ne sont pas plus difficiles à réfuter que les précédentes. La première est relative à une somme de 18.000 livres payée pour les charpenteries de Saint-Germain-en-Laye, en 1545, « ce qui indique tout au moins que depuis un certain temps déjà la maçonnerie était terminée. »

Or, le château de Saint-Germain-en-Laye, comme jadis la Muette et Challuau, est couvert non par des charpentes, mais par des terrasses en pierre de liais, qui reposent sur des voûtes. Il ne peut être ici question de toiture dans le sens ordinaire de ce mot, et la somme payée à Guillaume Le Peuple se rapporte à tout autre chose. Par « ouvrage de charpenterie » on entend sans doute, dans la circonstance, les échafaudages nécessaires, non seulement pour élever les murs, mais encore pour cintrer les voûtes. Ajoutez à cela les mille détails consignés dans un compte publié par M. de Laborde, T. II, p. 306. Suivant que les châteaux sont conçus de telle ou telle façon, les documents réclament une interprétation différente.

En second lieu, est-il si extraordinaire que Pierre Chambiges ait attendu cinq ans le payement de ce qui lui était dû pour les travaux entrepris à Fontainebleau. De semblables retards se font remarquer à chaque instant dans les *Comptes*, et, par exemple, ne voyons-nous pas Gatien François et Jérôme della Robbia recevoir, en 1550, la somme de 94.666 livres pour travaux commencés dix ans auparavant[1].

La grotte des Pins a été longtemps considérée comme une œuvre indiscutable de Serlio. Et, de fait, si quelque chose pouvait lui être attribué à Fontainebleau, c'était bien ce portique où l'appareil rustique se montre dans toute sa lourdeur. Mais, par malheur, nous savons maintenant que le célèbre architecte bolonais n'est venu en France qu'en 1541, c'est-à-dire postérieurement à l'achèvement des travaux. Force est donc de cher-

1. *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 207.

cher ailleurs, et M. Molinier qui, à aucun prix, ne veut entendre parler de Chambiges ni de tout autre architecte français, pour cette partie du château, met assez habilement en avant le nom du Rosso. Seulement ce peintre, quoi qu'en dise M. Milanesi dans ses annotations de Vasari, n'apparaît pour la première fois dans les comptes qu'en 1535[1], et la grotte des Pins, comme tout le bâtiment « es appuis du jardin du chasteau », était terminée en 1531[2]. Quant à la décoration, nous accordons volontiers qu'on a pu y travailler à différentes époques. Le père Dan parle de « chiffres et devise du roi François Ier », M. Molinier y a remarqué le croissant de Henri II; tout cela ne présente rien que de fort acceptable. Mais la question de construction n'en demeure pas moins intacte, et comme, d'une part, le dessous ne saurait être moins ancien que le dessus, que, de l'autre, la salle appelée par Vasari « il padiglione », dont nous avons retrouvé l'emplacement — M. Molinier a bien voulu le constater — butait à son extrémité orientale la galerie d'Ulysse et, par conséquent, a été construite en même temps qu'elle[3], il s'ensuit que la grotte des Pins est bien de la date indiquée plus haut. Si Chambiges ne l'a pas construite, puisque le Rosso est écarté, nous nous demandons encore une fois à quoi l'architecte français a bien pu gagner les 70,000 livres dont parlent les *Comptes*. Car, du même coup, il faut distraire de son actif toute l'aile droite de la cour du Cheval-Blanc.

La grotte des Pins amène M. Molinier à parler de la porte à pont-levis qui se voyait jadis à quelques mètres en avant du passage conduisant à la cour de la Fontaine. Ce hors-d'œuvre, suivant le témoignage de Ducerceau, datait de 1561, et Catherine de Médicis l'avait fait élever dans le moment où elle prenait des précautions contre un enlèvement possible du jeune Charles IX. Seulement, il paraît que quand on n'a pas de documents, on en demande, et quand on en a, on ne sait pas s'en servir. Aussi, sous prétexte que ladite porte se trouvait placée non en face de l'escalier construit par Philibert de l'Orme, mais sur le côté, près de la galerie d'Ulysse, que pour faire passer le fossé qui coupe la cour du Cheval-Blanc, il a fallu démolir, sur une longueur de quelques mètres, une partie de l'aile dite des Ministres, n'hésite-t-on pas à infirmer l'autorité d'un contemporain, en soutenant, contre toute vraisemblance, que le monument est antérieur à la mort de François Ier. M. Molinier, qui s'effraye des petites difficultés, ne redoute pas les grandes, et nous le voyons écrire hardiment : « Il eût été plus simple de faire passer la ligne des fossés en avant de la cour du Cheval-Blanc. »

Quoi! il s'agit de mettre le château à l'abri d'un coup de main, et vous considérez comme chose indifférente de doubler presque le périmètre de la défense, car la cour du Cheval-Blanc ne mesure pas moins de 152 mètres de longueur sur 112 de largeur. Vérita-

1. *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 98.

2. *Id.*, t. I, p. 67.

3. Les Comptes parlent de « deux corps d'hostel et galleries à jour en forme d'esquerre estant au bout dudit corps d'hostel assis en la basse court de l'abbaye dudit Fontainebleau et ès appuis du jardin du chasteau » (t. I, p. 67), ce qui comprend toute l'aile droite de la cour du Cheval-Blanc et celle en retour du côté de la place qui a été détruite sous Napoléon Ier. Le « padiglione » et la grotte des Pins situés au dessous, occupent à peu près le milieu de ce grand ensemble.

blement, c'est bien peu réfléchir aux conséquences d'un pareil agrandissement. Quant à la nécessité de démolir une partie de l'aile dite des Ministres, elle ne semble pas absolue. On a fort bien pu soutenir cette construction d'un poids peu considérable, pendant qu'on travaillait à la voûte destinée à laisser passer le fossé. Le Moyen-Age nous offre de nombreux exemples de semblables reprises en sous-œuvre, et nous ne ferons pas aux architectes du XVI[e] siècle l'injure de croire qu'ils étaient moins habiles que leurs devanciers.

D'autre part, il est très naturel, au contraire, que la porte en question soit placée non en face de l'escalier qu'elle eût masqué inutilement, mais à l'endroit où se trouve le passage qui, de la cour du Cheval-Blanc, conduit dans celle de la Fontaine. Si M. Molinier se fût donné la peine d'examiner avec plus d'attention la planche de Ducerceau, il eût vu qu'un second pont existait au droit de l'escalier en question, ce qui sauvegardait toutes les convenances. Aussi Philibert de l'Orme qui, à cette date, il ne faut pas l'oublier, n'était plus à la surintendance des bâtiments du roi, mais avait été remplacé par le Primatice, n'eût-il rien trouvé à dire aux dispositions que l'on avait adoptées. Maintenant, si fossé et porte disparurent au temps d'Henri IV, c'est qu'alors on était sorti des guerres civiles, que la royauté ne redoutait aucune irruption subite. Mais la place occupée par la porte élevée sous Charles IX, M. Molinier peut en être certain, est demeurée parfaitement étrangère à ce changement.

Notre tâche est presque terminée, car les autres objections faites à notre système sont d'une réfutation bien plus facile encore que les précédentes. M. Molinier croit avoir retrouvé, dans le corps du bâtiment qui sépare la cour de la Fontaine du parterre, des fragments d'une construction exécutée par Gilles le Breton, c'est-à-dire, par conséquent, antérieure à 1552. Mais, s'il en était ainsi, l'aile qui nous occupe se trouverait figurée sur l'ancienne vue du château, qui se trouve dans la galerie de François I[er]. Pour les détails, cette fresque peut présenter quelques inexactitudes, mais l'ensemble mérite, évidemment, la plus sérieuse attention.

De même, avant de plaisanter Gilles le Breton sur l'épaisseur des murs de la chapelle, il eût fallu relire le passage où Ducerceau dit que l'architecte, en cet endroit, utilisa une vieille tour d'enceinte. Le revêtement seul appartient au XVI[e] siècle, et l'on se demande sur quoi M. Molinier peut bien se fonder pour parler, à cette occasion, de construction peu solide. Du reste, le même reproche revient à propos de la salle de bal, bien que la substitution d'un plafond à une voûte soit étrangère à de semblables préoccupations. Elle tient seulement à ce que Gilles le Breton étant mort en 1552, Philibert de l'Orme voulut prendre des dispositions qui lui fussent propres.

Enfin, M. Molinier ne veut pas que le texte où il est question du « rechangement du grand escalier[1] » puisse affecter le péristyle. Suivant lui, il s'agit de la « grande vis[2] » qui se voit dans un angle de la cour ovale, près de la Porte Dorée. Mais parler ainsi, c'est méconnaître le langage du XVI[e] siècle, qui n'a jamais confondu deux termes aussi

1. *Comptes des bâtiments du roi*, t. I[er], p. 216.
2. *Comptes*, etc., t. I[er], p. 28.

différents. L'escalier proprement dit comporte des rampes droites, tandis que la vis, comme il est naturel, se développe circulairement autour d'un noyau vide ou plein. Il y aurait donc là déjà de graves motifs pour repousser l'identification que l'on propose, quand bien même l'escalier de la Porte Dorée ne serait pas indiqué dans le devis de 1528. On n'a pas pu, sans nécessité, en 1540, refaire une œuvre récente, tandis que le premier péristyle, nous le savons, qui était plus à l'ouest, près de la salle du guet, était déjà condamné en 1531, alors que sa construction était à peine commencée. Nous attachons donc, avec raison, une grande importance au texte que nous avons aidé le premier à mettre en lumière, car il fait connaître tout un côté intéressant de l'histoire du château. Du reste, au point de vue de la paternité de l'œuvre, le résultat est le même, car les *Comptes* disent pertinemment que le grand escalier a été également fait par « maistre Gilles le Breton, maistre des œuvres de maçonnerie du roy ».

Après cela, M. Molinier est mal venu à nous dire que « l'un des seuls monuments de Fontainebleau dont on connaisse l'auteur avec une absolue certitude est la porte de Ferrare. » Si nous n'avons pas de texte précis pour les parties construites par Pierre Chambiges, il n'en est pas de même pour celles dues à Gilles le Breton, d'une part, et à Pierre Girard dit Castoret, de l'autre. Et comme ces deux architectes ont conduit à eux seuls les deux tiers du château, nous ne sommes pas, on le voit, aussi mal renseignés qu'on veut bien le dire[1].

LÉON PALUSTRE.

1. Nous devons la planche qui accompagne cet article, extraite de l'ouvrage de M. Palustre, à l'obligeance de la librairie Quantin. (*Note de la Rédaction.*)

CHRONIQUE

L'ÉCRITURE SECRÈTE DE GERBERT. — Dans la séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 11 mars 1887, M. Julien Havet a lu une note sur l'*écriture secrète de Gerbert*, pape sous le nom de Sylvestre II, de 999 à 1003. Gerbert a laissé un recueil de Lettres qui ont une grande importance pour l'histoire de son temps. Parmi ces lettres, il y en a qu'il écrivit en son propre nom, d'autres qu'il rédigea pour divers grands personnages, tels que l'archevêque Adalbéron de Reims, la reine Hemma, veuve de Lothaire, le roi Hugues Capet, etc. Plusieurs lettres contiennent des passages qui n'ont pu être lus jusqu'ici. Ils sont écrits au moyen d'un alphabet secret ou chiffre, qui était particulier à Gerbert et dont personne n'avait la clef.

M. Julien Havet a réussi à déchiffrer cette écriture. Quelques-unes des bulles rendues par Gerbert après son élévation au pontificat, sous le nom de Sylvestre II, existent encore en original; deux ou trois portent, à la fin, la signature du pape, tracée en caractères d'un genre tout particulier. Ces caractères sont dérivés de la sténographie des anciens, connue sous le nom de *notes tironiennes*. Un savant allemand, très versé dans l'étude de cette sténographie, M. Schmitz, de Cologne, en a donné l'explication. M. Havet montre que ce sont les mêmes caractères qui ont été employés dans les passages secrets de la correspondance de Gerbert, et qu'on peut les lire, en s'y prenant de la même façon dont M. Schmitz a lu les signatures des bulles. Il a pu ainsi compléter le texte de plusieurs passages, découvrir le nom des personnes à qui les lettres étaient adressées ou qui y étaient nommées. L'emploi de cette écriture particulière n'avait pas pour but de permettre à Gerbert de correspondre en secret avec ses amis. Il est probable qu'il était seul à la connaître et qu'il ne s'en servait pas dans les originaux de ses lettres. Les textes où on la trouve ont probablement été copiés sur les brouillons qu'il avait rédigés et conservés pour son usage personnel.

ÉGLISE DE SAINT-ROBERT (CORRÈZE). — La commission des monuments historiques a voté, dans sa séance du 4 février, une somme de dix mille francs, pour la restauration de l'église de Saint-Robert (Corrèze). Ce monument, que bien peu d'archéologues connaissent, est un édifice du XIIe siècle qui a beaucoup souffert, malheureusement, à l'époque des guerres de religion. La nef a été complètement détruite au XVIe siècle, et le transept a été gravement atteint, mais on a pu sauver tout le chœur qui offre un bon spécimen de l'architecture limousine du temps de Louis VI. Il est bâti sur ce beau plan dont l'église de Beaulieu, dans le même département, offre un exemple si remarquable et que les constructeurs limousins de l'époque romane ont sans doute emprunté à leurs voisins du Poitou et de l'Auvergne. Le chœur est entouré d'un déambulatoire sur lequel s'ouvrent trois absidioles voûtées en cul de four. Deux absidioles semblables flanquaient les bras du transept. Un petit triforium qui rappelle celui des plus anciennes églises auvergnates surmontait les bas-côtés. Par là encore ce monument se rattache à la même école que l'église de Beaulieu. Il n'offre point, malheureusement, comme celle-ci un riche portail sculpté. L'église de Saint-Robert ne présente d'autres sculptures que celles des chapiteaux du rond point du chœur ou des colonnettes qui flanquent les fenêtres de l'abside. Ces chapiteaux sont d'un travail assez rude, mais qui ne manque pourtant point de style. En un mot l'église de Saint-Robert est curieuse à plus d'un titre, et l'on doit féliciter la commission des monuments historiques de lui avoir enfin accordé un secours qui la sauvera de la ruine dont elle était menacée à brève échéance.

*
* *

PORTUGAL. — Nous avons le plaisir de souhaiter la bienvenue à une nouvelle Revue archéologique qui vient de se fonder à Lisbonne. La *Revista archeologica e historica* est une publi-

cation mensuelle de format in-8° que dirigent MM. Borges de Figueiredo et Alexandre de Sousa. Les trois premiers numéros que nous avons sous les yeux contiennent une série d'articles dont l'intérêt n'est pas exclusivement local. C'est l'épigraphie antique qui occupe la place d'honneur dans ces trois livraisons. Les deux directeurs de la Revue y font connaître diverses inscriptions romaines de Lisbonne et de Tuy, et M. Hübner, l'auteur du second volume du *Corpus*, y a donné de bonnes observations sur une série d'inscriptions provenant de l'antique Balsa; si l'on ajoute à ces articles quelques notes de numismatique et un mémoire sur des antiquités préhistoriques, on aura une idée sommaire de la partie archéologique de ce recueil auquel nous sommes heureux d'être les premiers en France à souhaiter bon succès et longue vie.

*
* *

INSCRIPTION PALMYRÉNIENNE. — On a trouvé récemment sur les ruines de Palmyre une nouvelle inscription bilingue, grecque et palmyrénienne, que M. Heuzey a communiquée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans sa séance du 24 décembre 1886. C'est l'épitaphe d'un certain *Marcus Julius Maximus Aristidès*, qui s'intitule colon romain originaire de Beryte (Beyrout). On sait, en effet, que cette ville était colonie romaine. L'inscription bilingue de Palmyre, qu'accompagne, comme d'ordinaire, un buste de marbre sculpté en relief, doit être de l'époque des Antonins. Le texte palmyrénien ne paraît être que la transcription du texte grec.

*
* *

COFFRET D'UNE DAME ROMAINE. — M. Al. Bertrand a fait connaître à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (séance du 21 janvier 1887) la découverte d'un coffret contenant des objets du Bas-Empire. Ce coffret a été trouvé à Gondrecourt (Meuse). Il a dû appartenir à une femme de condition modeste. Parmi les bijoux qu'il contenait, on remarque des bagues, boucles d'oreilles, bracelets, etc. Ces objets semblent appartenir à la fin du IV° ou au commencement du V° siècle.

*
* *

BIJOUX VISIGOTHS. — M. Philippe Delamain a récemment trouvé dans un cimetière gallo-franc, à Courbillac, près de Jarnac (Charente), un certain nombre de bijoux de l'époque barbare et qui paraissent d'origine visigothique. Ce sont des fibules, des boucles de ceinturon, un bracelet d'argent, des verres de couleur et des débris de vases en pâte rouge.

*
* *

OBJETS GALLO-ROMAINS TROUVÉS A GRAND (Vosges). — On a trouvé à Grand (Vosges), en creusant un puits, un certain nombre de vases de bronze et de terre, différents ustensiles de terre et un fragment d'*horologium* de l'époque romaine, probablement du deuxième siècle de notre ère.

*
* *

FOUILLES A DELPHES. — Le gouvernement grec vient d'autoriser le gouvernement français à faire exécuter des fouilles à Delphes. On sait que Delphes était, avec Olympie, le plus important des sanctuaires de l'ancienne Grèce, car les dons des souverains et des riches particuliers en avaient fait un incomparable musée. L'emplacement du temple est aujourd'hui couvert par un petit village. Le sol en est à peu près complètement vierge, et il doit recéler des trésors importants pour l'art et pour l'histoire.

Les négociations avaient été commencées par M. de Mouy. Elles ont été reprises par M. de Montholon à la suite de la mission de M. Eugène Guillaume, qui a visité la Grèce l'automne dernier.

*
* *

Une commission de la Société de Borda (Landes) fait actuellement des fouilles importantes dans l'ancien cloître de la cathédrale de Dax. Elles ont déjà amené la découverte de quatre tombeaux des plus curieux remontant au douzième siècle; trois d'entre eux constituaient, paraît-il, de véritables ossuaires de famille, dont l'usage s'est conservé dans le pays basque jusqu'à nos jours; le quatrième contenait un seul squelette, sans armes ni bijoux, ni autres objets précieux.

A trois mètres de profondeur, au dessous du dallage du cloître du quatorzième siècle, on a rencontré les fondements et les débris d'une chapelle mérovingienne qui, on le sait, fut bénie en 411 par Maximus, évêque de Dax, à son retour du concile d'Orléans. Les sculptures romaines, les pierres portant des traces de peintures murales et l'appareil du parement des murs ne laissent aucun doute sur l'authenticité de cette importante découverte.

BIBLIOGRAPHIE

1. BRINTON (D.). On the ikonomatic Method of phonetic Writing, with special Reference to american Archaeology. Philadelphie, in-8°.

2. CARTAULT (A.). De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes. Paris, Chamerot, in-4°. (Extrait des *Monuments grecs*, 1882-1884).

Dans ce mémoire, le savant auteur de *La trière athénienne* examine et critique de récentes études d'archéologie navale, celle notamment de M. le contre-amiral Serre, *La trière athénienne*; celle de M. Raoul Lemaître, *De la disposition des rameurs sur la trière attique*; celle de M. Clemente Lupi, *Il remeggio delle navi antiche*. Ces auteurs se sont surtout attachés à commenter le bas-relief bien connu de l'Acropole d'Athènes dont les détails ne sont malheureusement ni assez nets, ni assez précis; M. Cartault apporte à la discussion des éléments nouveaux et importants. Ce sont des fragments de vases peints appartenant à la catégorie des vases à ornements géométriques, et qui paraissent remonter au x° siècle environ avant notre ère. Ces fragments sont actuellement au Musée du Louvre ; « les navires reproduits sur ces vases d'Athènes sont les plus anciens vaisseaux connus qui, après les bâtiments phéniciens, aient servi dans les eaux de l'Archipel à la piraterie et au combat. » Nous ne nous arrêterons pas aux détails techniques de l'étude de M. Cartault ; nous dirons seulement qu'il tire parti avec compétence et habileté des renseignements nouveaux que fournissent ces peintures sur les rameurs, leurs rangs, leur posture, ainsi que sur le gréement des anciens navires attiques. E. B.

3. CASAGRANDI (V.). Storia e archeologia romana. Gênes, in-8°.

4. CHWOLSON (D.). Syrische Grabinschriften aus Semirjetschie. St-Pétersbourg, in-4°.

5. COMPARETTI (Dom.). Museo italiano di antichità classica. Tome II. Turin, Loescher.

6. CONDER (Claude-Reignier). Syrian Stone Lore, or the monumental History of Palestine. Londres, Bentley, in-8°.

7. CRIPPS (Wilfred-Joseph). Old english Plate, ecclesiastical, decorative and domestic : its Makers and Marks. 3° edition revised and enlarged. Londres, Murray, 8°.

8. DAREMBERG et SAGLIO. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Onzième fascicule. Paris, Hachette, in-4°.

M. E. Saglio vient de faire appel, pour la continuation de l'œuvre monumentale qu'il poursuivait seul depuis la mort de Daremberg, à l'érudition et à l'activité de M. Edmond Pottier, et le public a la certitude de pouvoir consulter l'ouvrage complet avant peu d'années. L'impatience même que l'on manifeste de tous côtés à voir paraître les fascicules successifs de ce grand dictionnaire, est bien faite pour flatter l'amour-propre scientifique de M. Saglio, en lui montrant jusqu'à quel point le public savant apprécie le vaste et consciencieux répertoire dont il est l'âme et auquel il a consacré sa carrière scientifique. Le onzième fascicule que nous avons entre les mains comprend depuis le mot *Cupidon* jusqu'au mot *Delia*. Parmi les articles les plus importants et le plus particulièrement originaux, nous citerons : *Cupidon*, par M. Max. Collignon; *Currus*, par M. Saglio, véritable traité dans lequel l'auteur trace avec précision l'histoire des chars grecs et romains, dont il décrit les détails techniques avec de très nombreuses figures à l'appui; *Cursus publicus*, histoire de la poste, chez les Romains, par M. G. Humbert; *Cyathus*, par E. Pottier; *Cybèle*, par P. Decharme; *Daemon*, par J. A. Hild; *Dedicatio*, par M. E. Pottier. On y trouvera aussi un certain nombre d'articles posthumes de Fr. Lenormant : *Cyziceni*, *Darieus*, et d'autres concernant particulièrement la numismatique. Il nous a semblé que les articles concernant les institutions, le droit, les usages tiennent dans le présent fascicule une place quasi prépondérante, peut-être un peu au détriment de l'archéologie proprement dite.

E. B.

9. GRUYER (Gustave). Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli. Paris, Rouam, 1886, in-8°, 109 p.; fig.

Il n'était guère possible de ne pas réunir Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli, car ces deux personnages vécurent presque constamment l'un à côté de l'autre et travaillèrent bien souvent en commun. Chose bizarre, ils paraissaient peu faits l'un pour l'autre : l'un fut séduit par les prédications de Savonarole, dont l'autre, nature plus exubérante, paraît s'être peu soucié. L'étude que M. G. Gruyer consacre à ces deux peintres, dont le premier, au moins, occupe dans l'histoire de la Renaissance italienne une place éminente, est un travail consciencieux qui, s'il ne comporte pas de très longs développements, ne présente pas, néanmoins, de lacune; l'examen des tableaux et des dessins a permis à l'auteur de nous présenter un portrait très vrai de ces deux artistes sans tomber jamais dans les exagérations d'une esthétique transcendante. Bref, le très grand talent de Fra Bartolommeo y est fort sainement jugé, sans exagération tendant à surfaire l'artiste ou à diminuer l'estime qu'on a toujours eue pour ses travaux. Le livre de M. Gruyer, qu'accompagne un catalogue des principaux dessins et peintures de Fra Bartolommeo et d'Albertinelli, sera donc consulté avec plaisir et avec fruit par tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la peinture italienne. EMILE MOLINIER.

10. HAMPEL (J.). Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn. Budapest, Kilian, in-8°, avec 127 pl.

11. HASENCLEVER (A.). Der altchristliche Gräberschmuck. Ein Beitrag zur christliche Archäologie. Braunschweig, Schwetschke, in-8°.

12. HAWKINS (Edward). The silver Coins of England arranged and described, with Remarks on british Money previous to the Saxon Dynasties. 3° édition. With Alterations and Additions by R. Lloyd Kenyon. 48 Plates and 7 supplementary Plates. Londres, Quaritch, in-8°.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

AOÛT 1886.

Pasqui (Angelo). Fouilles dans la nécropole de Terni. Trouvaille de nombreux bracelets, fibules, armes, vases, ustensiles de toute nature, de l'époque étrusque ou italiote; description détaillée de 80 chambres funéraires. — Lanciani. Découverte à Rome et à Tivoli de nombreuses inscriptions, funéraires et fragmentées. — Viola (L.). Trésor de monnaies trouvé à Tarente : statères de Tarente, de Philippe et d'Alexandre de Macédoine.

SEPTEMBRE 1886.

Mancini (R.). Suite du journal des fouilles entreprises dans la nécropole volsinienne d'Orvieto, au lieu dit Cannicella : vases peints, tombeaux avec inscriptions étrusques, ustensiles de bronze. — Pasqui (Angelo). Découvertes dans la nécropole de Bisentio. Description de nombreux vases et autres objets étrusques trouvés dans une campagne de fouilles entreprise au mois de novembre 1885. — Barnabei (F.). Figurine de bronze représentant le jeu du *Kottabos*, découverte dans la nécropole de Pérouse. — Gamurrini (G. F.). Découverte de substructions antiques à Spoleto. — Borsari (Luigi). Fouilles à Rome : columbarium trouvé près de la via Salaria et contenant de nombreuses inscriptions funéraires de la fin de la République. — Sogliano (A.). Trouvaille à S. Maria di Capua Vetere de plombs antiques avec figures en relief et inscriptions grecques. — Ruggiero (M.). Note sur des découvertes faites à Naples : 948 deniers des princes d'Achaïe et 1546 deniers des ducs d'Athènes, au Moyen-Age. — Sogliano (A.). Continuation des fouilles de Pompéi.

OCTOBRE 1886.

Gozzadini (G.). Nouvelles fouilles dans la nécropole gallo-italiote de Bologne. Renseignements précieux sur les populations gauloises et étrusques de la région bolonaise. — Santarelli (A.). Découverte, à Forli, de tombes romaines renfermant divers objets en terre cuite et en bronze. — Milani (L. A.). Sarcophage en terre cuite polychrome découvert à Poggio Cantarello, près de Chiusi ; ce sarcophage porte une inscription étrusque. — Barnabei (F.). Tombe étrusque de la nécropole de Tuder (Ombrie) renfermant de nombreuses figurines en terre cuite. — Gatti (G.). Recueil de cinq cents inscriptions ou fragments d'inscriptions trouvées à Rome ou dans les environs.

NOVEMBRE 1886.

Vernarecci (A.). Découverte de la via Flaminia, à Fermignano, en Ombrie : la voie passait sous un tunnel qu'on vient d'explorer et près duquel se trouvait un magasin de grains et de fourrages. — Gatti (G.). Découverte à Rome de nouvelles inscriptions. — Nino (A. de). A Pentima, à Roccacasale, à Sulmona, à Cansano, à Campodigiove, à Pettorano, à San Bruno, découverte de nouvelles nécropoles romaines, de monnaies et d'inscriptions. — Nino (A. de). Substructions romaines et tombes trouvées à Vasto. — Viola (Luigi). Statue d'éphèbe en marbre, fragmentée. — Lorenzo (A. di). Aqueduc romain, fragments de céramique, poids byzantins en bronze, fragments de verres antiques trouvés en Calabre.

DÉCEMBRE 1886.

Gozzadini (G.). Suite des fouilles dans la nécropole gallo-italiote de Bologne : bracelets, fibules, armes, vases de bronze. — Carattoli (Luigi). Découverte d'urnes funéraires avec inscriptions étrusques. — Gatti (G.). Découverte à Rome de nouvelles inscriptions grecques et latines, particulièrement d'inscriptions doliaires. — Lorenzo (A.-M. di). Ruines d'un établissement thermal découvert sur le chemin de fer de Reggio à Castrocucco. — Salinas (A.). Découvertes en Sicile. — On a trouvé à Messine un grand sarcophage contenant le mobilier funéraire ordinaire ; d'autres tombes ont aussi été trouvées avec des inscriptions à San-Fratello. Quatre inscriptions trouvées à Porticella paraissent prouver que cette localité est l'antique Abacenum qu'on identifiait jusqu'ici avec Tripi.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MÂCON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

DE QUELQUES CYLINDRES ET CACHETS

DE L'ASIE-MINEURE[1]

Les archéologues sont encore trop portés à considérer comme phéniciens la plupart des monuments de fabrique orientale dont le style mélangé n'est pas purement égyptien ou chaldéo-assyrien. Cependant, depuis quelques années, des recherches d'un haut intérêt ont reporté l'activité de la science vers l'Asie-Mineure, vers cette contrée de laquelle on peut dire que c'était comme une main que l'Asie tendait à la Grèce. On s'est repris à étudier les populations si originales et si variées qui vivaient le long de ses plages ou derrière les multiples remparts de ses montagnes, dans une lutte perpétuelle et aussi dans un continuel frottement les unes contre les autres.

Des découvertes chaque jour plus nombreuses sont venues donner raison à ceux qui pensaient qu'il y avait là d'autres races ayant servi aussi d'intermédiaires entre le monde asiatique et le monde grec, d'autres facteurs, en un mot, du grand mouvement de transmission de la civilisation antique, qui n'a pas eu la mer pour unique chemin. Je ne saurais considérer comme complètement démontrée l'hypothèse qui voudrait accaparer tous ces faits nouveaux au bénéfice d'un seul et même peuple : les *Hétéens* ou *Hittites*, les *Khittim* de la Bible, les *Khétas* des anciens textes pharaoniques. Ce que l'on ne peut révoquer en doute, c'est qu'une civilisation ayant un certain caractère d'unité et se servant d'une même écriture ne se soit étendue autrefois depuis le fleuve Oronte, le haut Euphrate et le mont Amanus jusqu'aux rivages de la mer Egée, ainsi que dernièrement M. Georges Perrot le rappelait à l'Académie[2], en ajoutant aux monuments qu'il a lui-même autrefois étudiés sur place un grand nombre d'exemples tirés des explorations plus récentes.

La conservation des antiquités orientales au Musée du Louvre n'a pas attendu le dernier retentissement de ces découvertes pour tâcher de réunir, comme elle en avait le devoir, soit par des acquisitions, soit par des relations nouées avec de généreux donateurs, quelques spécimens de cet art jusqu'ici peu connu et qui est comme le fruit nouveau de l'archéologie. Nous ne pouvions guère songer à nous procurer des monuments

1. Notice lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans la séance du 4 mars 1887.

2. Allusion à une communication verbale, faite précédemment à l'Académie, par M. Georges Perrot. Pour l'historique des découvertes faites en Asie-Mineure, je me contenterai de renvoyer aux travaux de mon savant ami, notamment au volume IV de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* et à l'*Exploration archéologique de la Galatie*.

13. Hunnewell (James F.). England's Chronicles in Stone, derived from personal Observations of Cathedrals, Churches, Abbeys, Monasteries, Castles and Palaces, made during Journeys in the imperial Island. Londres, Murray, in-8°.

14. Lermolieff [Morelli] (Ivan). Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Bologne, Zanichelli, 1886, II, 371 p. in-8°.

Il est peut-être bien tard pour annoncer ici le livre de Morelli sur les peintures et les dessins des maîtres italiens conservés à Munich, à Dresde et à Berlin. L'ouvrage publié d'abord en allemand, puis en anglais, vient d'avoir les honneurs d'une édition italienne. J'avoue qu'il m'eût semblé plus simple de commencer par là ; on aurait pu tout au moins dépouiller le titre de cette édition, qui est sans doute définitive, de cette série de noms bizarres de traducteurs imaginaires ; c'est là une plaisanterie qui ne sied guère à un livre d'érudition, et celui-ci en est un. Les théories émises par M. Morelli ont eu et ont encore leurs très chauds et très nombreux partisans, et ceux qui ne les partagent point ne font aucune difficulté de reconnaître la finesse de ses observations et la sûreté de son coup d'œil exercé par une longue pratique. Ceux qui s'occupent de peinture italienne feront donc sagement de parcourir très attentivement cette nouvelle édition, dont la lecture leur sera certainement très profitable, je dirai même indispensable. Même ceux qui n'étudient pas la peinture d'une façon exclusive feront bien d'en prendre connaissance. M. Morelli voudra-t-il bien permettre à un profane de lui présenter une petite observation au sujet des pages consacrées au peintre Timoteo Viti ? Il attribue à cet artiste les peintures des plats de faïence, ou du moins les cartons qui ont servi de modèles pour des plats qui se trouvent à Venise, au Musée Correr ; les pièces qu'il cite représentent des scènes tirées des Métamorphoses d'Ovide ; mais il aurait fallu remarquer qu'ils font partie d'un service dont quelques pièces, de même style et de même facture, représentent des sujets de l'Ancien Testament ; or, l'un de ces plats porte la date de 1482. L'attribution de ces pièces à Timoteo Viti, né seulement en 1470, me paraît impossible. Cette date de 1482 est fausse en ce qui concerne l'exécution de la faïence ; elle était placée, sans aucun doute, sur le carton, vraisemblablement une estampe, qui a servi de modèle, mais ne saurait s'appliquer à des pièces qui ne peuvent être antérieures à 1515 ou 1520. Dans tous les cas, une attribution à T. Viti ne saurait, pour cette raison purement chronologique, être admise. C'est là un petit point sur lequel je me permets d'attirer l'attention de l'auteur.

Émile MOLINIER.

15. Linas (Ch. de). Ivoires et émaux, 1886, in-4°, planches.

M. de Linas a réuni sous ce titre, en un volume dont fort peu d'exemplaires accompagnés de planches coloriées ont été mis dans le commerce, un certain nombre d'articles publiés par lui dans la *Revue de l'art chrétien* et dans la *Gazette archéologique*. De ces derniers je ne dirai rien ; les lecteurs de la *Gazette* ont pu apprécier la haute valeur des mémoires de M. de Linas sur le *Livre d'ivoire* de la Bibliothèque de Rouen, le diptyque de la cathédrale de Tournai, ou la *Gourde en bronze émaillé* de Pinguente ; mais on me permettra de signaler les autres chapitres de ce volume. L'étude sur le triptyque byzantin de la collection Harbaville et sur les triptyques du Vatican et de la Bibliothèque de la Minerve, nous font connaître des œuvres très importantes d'un art dont l'étude présente des difficultés presque insurmontables ; ce n'est que par une minutieuse analyse qu'on arrive à fixer approximativement la date de ses monuments, et encore que de points obscurs ne laisse-t-on pas derrière soi. C'est au xe siècle que M. de Linas attribue l'ivoire Harbaville ; c'est qu'en effet, cette époque représente l'apogée de l'art byzantin, et qu'en dehors des raisons de détail qui indiquent assez clairement cette date, on ne saurait guère attribuer un aussi beau morceau qu'à une époque où l'art a été extrêmement florissant. Du même type que l'ivoire Harbaville procède les triptyques du Vatican et de la Minerve ; mais si le thème est le même, la différence dans l'exécution est si évidente, que c'est à une très basse époque, en dépit de l'opinion de Labarte et de Westwood, qu'il faut les attribuer : l'un et l'autre, suivant MM. de Rossi et de Linas, datent du xve siècle et ont dû être apportés en Italie par quelque fugitif de Constantinople après la catastrophe de 1453.

Le crucifix de la cathédrale de Léon, conservé maintenant au Musée de Madrid, nous transporte au milieu d'un art bien différent, soumis à des influences très diverses. Cette croix du xie siècle nous montre un artiste plus familiarisé avec l'étude de la décoration que de l'anatomie ; le Christ est d'une étonnante barbarie, mais ne s'écarte pas cependant d'une façon très sensible du type adopté généralement en Occident à cette époque.

Les crucifix champlevés polychromes en plate peinture et les croix émaillées forment un important mémoire dont les conclusions auront probablement quelque peine à être admises en bloc par ceux qui aiment à vivre avec les théories toutes faites, et généralement fausses, qui ont cours dans le public. Cette dissertation démontre, avec preuves nombreuses et concluantes à l'appui, que tous les grands crucifix champlevés dont le travail imite le cloisonnage et dont les chairs sont émaillées sortent des ateliers limousins et non des ateliers allemands. Voilà un point important et qui est absolument acquis ; c'est un jalon planté sur la route qui nous conduira à connaître la vérité sur les émaux dont l'histoire est encore en grande partie à faire, ou plutôt à refaire.

Les émaux byzantins de la collection Svenigorodskoi sont peu connus en France. En attendant une publication intégrale, ornée de magnifiques planches, impatiemment attendue, l'article de M. de Linas fera connaître l'existence de ce trésor, dont aucun musée d'Europe ne possède l'analogue, et dont la publication de M. l'abbé Schulz (*Die byzantinischen Zellen-emails der Sammlung Swenigorodskoi*, Aix-la-Chapelle, 1884), malgré ses mérites incontestables, ne donne encore qu'une faible idée. Voilà, en résumé, ce que contient le recueil de M. de Linas ; on peut voir par ce simple aperçu à combien de questions intéressantes il touche et combien de points controversés il discute et résout. J'en recommande la lecture à tous les archéologues du Moyen-Age ; ils y trouveront un livre plein de faits et avant tout un livre de bonne foi.

Émile MOLINIER.

16. Longpérier (A. de). Œuvres, réunies et mises en ordre par G. Schlumberger. Tome septième. Nouveau supplément et table générale. Paris, Leroux, 1877, in-8°.

Comme l'indique suffisamment le titre que nous venons de transcrire, ce dernier tome de l'important recueil qui est aujourd'hui entre les mains de tous les archéologues, se compose de deux parties : 1° un supplément qui renferme une note de Longpérier au sujet d'une lampe : *Le Christ foulant aux pieds un serpent*; une lettre de l'illustre

avant sur *le camée de Minden et l'onyx de Saint-Castor de Coblentz aujourd'hui conservés au Cabinet des Médailles*; enfin une notice sur des *Méreaux de Saint-Denys-en-France*, 2° la table générale. Cette table analytique très développée a été rédigée par M. Schlumberger qui n'a pas reculé devant les difficultés de ce long travail. Mais, devons-nous ajouter, cette table était indispensable dans un recueil de mémoires courts et substantiels traitant les questions les plus diverses : l'esprit curieux de Longpérier était ouvert à toutes les branches de l'archéologie orientale, classique et médiévale. Nous n'insisterons donc pas sur l'utilité du travail de M. Schlumberger : tout le monde appréciera facilement ce digne couronnement du magnifique recueil auquel il a attaché son nom. E. B.

17. Mac Gibbon (David) and Ross (Thomas). The castellated and domestic Architecture of Scotland, from the twelfth to the eighteenth Century. Tome Ier. Édimbourg, Douglas, in-8°.

18. Mehlis (C.). Studien zur ältesten Geschichte der Rheinlande. 9e Abtlg. Das Grabfeld von Obrigheim. Leipzig, Humblot, gr. in-4°.

19. Newberry (T.). The Temple of Salomon : Notes of Addresses delivered at the Victoria Hall, Weston-super-Mare. Londres, Nisbet, in-8°.

20. Nolten (F.). Archäologische Beschreibung der Münster oder Krönungskirche in Aachen, nebst eine Versuch über die Loge des Palastes Karls des Grosses daselbst. Nouvelle édition. Aix-la-Chapelle, Creutzer, in-8°.

21. Oberhummer (Eug.). Akarnanien, Ambrakia, Amphilochia, Leukadien im Alterthum. Munich, Ackermann, in-8°.

22. Our National Cathedrals. The richest architectural Heritage of the British Nation. Their History and Architecture from their Foundation to modern Times. With special Accounts of Modern Restorations. Part I, 8 Plates. Londres, Ward and Lock, in-4°.

23. Price (F. G. H.). Old Lombard Strett Signs. Londres, Field and Tuer, in-4°.

24. Redford (George). A Manual of ancient Sculpture : Egyptian, Assyrian, Greek, Roman. 2e édition with additional Illustrations and Examples described. Londres, Low, in-8°.

25. Schultz (A.). Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. Leipzig, Freytag, gr. in-8°.

26. Symonds (John Addington). Renaissance in Italy : The catholic Reaction. In two Parts. Londres, Smith and Elder. 2 vol. in-8°.

27. The legendary History of the Cross. A Series of 64 Woodcuts, from a Dutch Book published by Veldener, A. D. 1483. With an Introduction by John Ashton, and a Preface by Rev. S. Baring-Gould. Londres, Unwin, in-8°.

28. Wildenbruch (Ernst von). The Master of Tanagra : An Artist's Story of old Hellas. New ed., with 25 Tanagra Figures. Londres, Grevel, in-8°.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1886.

Bazin (Hippolyte). L'Artémis marseillaise du Musée d'Avignon. Étude sur une copie romaine du type archaïque d'Artémis-Dictynne (la Diane-Vierge), patronne de la colonie phocéenne (une pl.). — Dieulafoy (M.). Fouilles de Suze, campagne de 1885-1886. — La Blanchère (R. de). Histoire de l'épigraphie romaine, rédigée sur les notes de Léon Renier. — Baillet (Aug.). Sceaux hétéens de la collection de M. G. Schlumberger. — Bapst (Germain). Le tombeau de saint Denis. — Deloche (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*). — Muntz (Eug.). Les monuments antiques de Rome, à l'époque de la Renaissance. — Duvau (Louis). L'épopée irlandaise. Histoire du cochon de Mac Datho.

JANVIER-FÉVRIER 1887.

Dieulafoy (M.). Fouilles de Suze, campagne de 1885-1886 (*suite et fin*). Deux planches en chromolithographie représentent deux archers de la garde royale, qui proviennent du palais de Darius Ier. — Berthelot (M.). Sur quelques métaux et minéraux provenant de l'antique Chaldée. — Lecoq (Aug.). La maison de campagne d'Armand Béjard, à Meudon. — Tannery (P.). Les noms des mois attiques chez les Byzantins. — Renan (Ary). Lettre à M. Perrot relative à un bas-relief hétéen (?) acheté à Beyrouth. — Cagnat (R.). La nécropole phénicienne de Vaga. — Deloche (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*). — Muntz (Eug.). Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance (*suite*). — Reinach (S.). Chronique d'Orient.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITÀ

AOUT 1886

Pasqui (Angelo). Fouilles dans la nécropole de Terni. Trouvaille de nombreux bracelets, fibules, armes, vases, ustensiles de toute nature, de l'époque étrusque ou italiote; description détaillée de 80 chambres funéraires. — Lanciani. Découverte à Rome et à Tivoli de nombreuses inscriptions, funéraires et fragmentées. — Viola (L.). Trésor de monnaies trouvé à Tarente : statères de Tarente, de Philippe et d'Alexandre de Macédoine.

SEPTEMBRE 1886

Mancini (R.). Suite du journal des fouilles entreprises dans la nécropole volsinienne d'Orvieto, au lieu dit Cannicella : vases peints, tombeaux avec inscriptions étrusques, ustensiles de bronze. — Pasqui (Angelo). Découvertes dans la nécropole de Bisentio. Description de nombreux vases et autres objets étrusques trouvés dans une campagne de fouilles entreprise au mois de novembre 1885. — Barnabei (F.). Figurine de bronze représentant le jeu du *Kottabos*, découverte dans la nécropole de Pérouse. — Gamurrini (G. F.). Découverte de substructions antiques à Spolète. — Borsari (Luigi). Fouilles à Rome ; columbarium trouvé près de la via Salaria et contenant de nombreuses inscriptions funéraires de la fin de la République. — Sogliano (A.). Trouvaille à S. Maria di Capua Vetere de plombs antiques avec figures en relief et inscriptions grecques. — Ruggiero (M.). Note sur des découvertes faites à Naples : 948 deniers des princes d'Achaïe et 1546 deniers des ducs d'Athènes, au Moyen-Age. — Sogliano (A.). Continuation des fouilles de Pompéi.

OCTOBRE 1886

Gozzadini (G.). Nouvelles fouilles dans la nécropole gallo-italiote de Bologne. Renseignements précieux sur les populations gauloises et étrusques de la région bolonaise. — Santarelli (A.). Découverte, à Forli, de tombes romaines renfermant divers objets en terre cuite et en bronze. — Milani (L. A.). Sarcophage en terre cuite polychrome découvert à Poggio Canterello, près de Chiusi ; ce sarcophage porte une inscription étrusque. — Barnabei (F.). Tombe étrusque de la nécropole de Tuder (Ombrie) renfermant de nombreuses figurines en terre cuite. — Gatti G. Recueil de cinq cents inscriptions ou fragments d'inscriptions trouvées à Rome ou dans les environs.

NOVEMBRE 1886

Vernarecci (A.). Découverte de la via Flaminia, à Fermignano, en Ombrie : la voie passait sous un tunnel qu'on vient d'explorer et près duquel se trouvait un magasin de grains et de fourrages. — Gatti (G.). Découverte à Rome de nouvelles inscriptions. — Nino (A. de). A Pentima, à Roccacasale, à Sulmona, à Cansano, à Campodigiove, à Pettorano, à San Bruno, découverte de nouvelles nécropoles romaines, de monnaies et d'inscriptions. — Nino (A. de). Substructions romaines et tombes trouvées à Vasto. — Viola (Luigi). Statue d'éphèbe en marbre, fragmentée. — Lorenzo (A. di). Aqueduc romain, fragments de céramique, poids byzantins en bronze, fragments de verres antiques trouvés en Calabre.

DÉCEMBRE 1886

Gozzadini (G.). Suite des fouilles dans la nécropole gallo-italiote de Bologne : bracelets, fibules, armes, vases de bronze. — Caratteli (Luigi). Découverte d'urnes funéraires avec inscriptions étrusques. — Gatti (G.). Découverte à Rome de nouvelles inscriptions grecques et latines, particulièrement d'inscriptions doliaires. — Lorenzo (A.-M. di). Ruines d'un établissement thermal découvert sur le chemin de fer de Reggio à Castrocucco. — Salinas (A.). Découvertes en Sicile. — On a trouvé à Messine un grand sarcophage contenant le mobilier funéraire ordinaire ; d'autres tombes ont aussi été trouvées avec des inscriptions à San-Fratello. Quatre inscriptions trouvées à Porticella paraissent prouver que cette localité est l'antique Abacenum qu'on identifiait jusqu'ici avec Tripi.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

DE QUELQUES CYLINDRES ET CACHETS

DE L'ASIE-MINEURE[1]

Les archéologues sont encore trop portés à considérer comme phéniciens la plupart des monuments de fabrique orientale dont le style mélangé n'est pas purement égyptien ou chaldéo-assyrien. Cependant, depuis quelques années, des recherches d'un haut intérêt ont reporté l'activité de la science vers l'Asie-Mineure, vers cette contrée de laquelle on peut dire que c'était comme une main que l'Asie tendait à la Grèce. On s'est repris à étudier les populations si originales et si variées qui vivaient le long de ses plages ou derrière les multiples remparts de ses montagnes, dans une lutte perpétuelle et aussi dans un continuel frottement les unes contre les autres.

Des découvertes chaque jour plus nombreuses sont venues donner raison à ceux qui pensaient qu'il y avait là d'autres races ayant servi aussi d'intermédiaires entre le monde asiatique et le monde grec, d'autres facteurs, en un mot, du grand mouvement de transmission de la civilisation antique, qui n'a pas eu la mer pour unique chemin. Je ne saurais considérer comme complètement démontrée l'hypothèse qui voudrait accaparer tous ces faits nouveaux au bénéfice d'un seul et même peuple : les *Hétéens* ou *Hittites*, les *Khittim* de la Bible, les *Khétas* des anciens textes pharaoniques. Ce que l'on ne peut révoquer en doute, c'est qu'une civilisation ayant un certain caractère d'unité et se servant d'une même écriture ne se soit étendue autrefois depuis le fleuve Oronte, le haut Euphrate et le mont Amanus jusqu'aux rivages de la mer Egée, ainsi que dernièrement M. Georges Perrot le rappelait à l'Académie[2], en ajoutant aux monuments qu'il a lui-même autrefois étudiés sur place un grand nombre d'exemples tirés des explorations plus récentes.

La conservation des antiquités orientales au Musée du Louvre n'a pas attendu le dernier retentissement de ces découvertes pour tâcher de réunir, comme elle en avait le devoir, soit par des acquisitions, soit par des relations nouées avec de généreux donateurs, quelques spécimens de cet art jusqu'ici peu connu et qui est comme le fruit nouveau de l'archéologie. Nous ne pouvions guère songer à nous procurer des monuments

1. Notice lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans la séance du 4 mars 1887.

2. Allusion à une communication verbale, faite précédemment à l'Académie, par M. Georges Perrot. Pour l'historique des découvertes faites en Asie-Mineure, je me contenterai de renvoyer aux travaux de mon savant ami, notamment au volume IV de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* et à l'*Exploration archéologique de la Galatie*.

de grande dimension, en face des difficultés que la recherche des antiquités rencontre aujourd'hui dans les pays orientaux; mais les plus petits objets ne sont pas toujours les moins précieux ni les moins instructifs. Il y a tel cachet ou tel cylindre qui peut rassembler sur son étroite surface plus de représentations et plus de faits, une plus grande somme de vérité et de nouveauté qu'une stèle ou qu'un obélisque.

Parmi les personnes qui ont le plus contribué à former cette série, encore peu nombreuse, mais d'une rare valeur scientifique, je dois nommer surtout un archéologue français fixé en Orient, M. A. Sorlin-Dorigny, qui est lauréat de notre Académie. Depuis de longues années déjà il avait réuni plusieurs objets de cette catégorie, et il en avait parfaitement pressenti le caractère à part. Il les avait confiés à notre regretté confrère Adrien de Longpérier, qui, après les avoir étudiés, se proposait de les publier, lorsque la mort nous l'a si cruellement ravi. Plus tard, M. Dorigny, ne voulant pas que ces précieux monuments quittassent la France, a eu l'idée patriotique d'en former une petite collection pour les offrir au Musée du Louvre. Qu'il veuille bien recevoir ici l'expression publique de notre reconnaissance.

I.

Au nombre des antiquités faisant partie de ce don, se trouvent plusieurs petits objets d'hématite, qui portent des figures gravées. Ils proviennent de la région d'*Aïdin*, ville turque située, comme on sait, non loin de la position antique de *Tralles*, sur l'ancienne frontière de la Carie et de la Lydie, dans cette vallée du Méandre dont le grand débouché vers la mer était la ville grecque de Milet. Au premier rang de la série, il faut placer une sorte de cylindre, monument tout à fait rare et précieux, que j'ai déjà signalé à l'Académie, dans ma communication sur une *Etoffe chaldéenne*[1]. Je voudrais aujourd'hui en donner une idée plus complète.

L'objet en lui-même est évidemment un dérivé des cylindres-cachets chaldéo-babyloniens; mais la forme et l'emploi sont déjà différents. D'abord le cylindre n'est plus perforé d'axe en axe : il porte seulement, à son extrémité inférieure, une légère dépression, qui est comme un souvenir de la perforation des cylindres ordinaires. Un naturaliste dirait que c'est une marque d'atavisme, la trace embryonnaire d'une fonction disparue. C'est surtout à la partie supérieure que la forme originelle s'est complètement modifiée. De ce côté, le cylindre se termine par un cône à huit pans, dont la pointe est aujourd'hui brisée; mais, si l'on en juge par d'autres cônes de la même forme, cette extrémité devait porter un trou de suspension ou même une bélière fixe, taillée dans l'hématite. Nous avons reçu récemment des mêmes régions de la Carie un cône en pierre plus commune, avec cet anneau fixe très bien conservé. Il

1. Cette communication doit être publiée dans le numéro de mai-juin 1887 de la *Revue archéologique*.

y avait donc là une combinaison des deux principales formes que les Orientaux donnaient volontiers à leurs petits objets de pierre dure : le cône et le cylindre.

Il est très important de faire observer que l'hématite est taillée et polie avec une remarquable précision de travail, comme dans les plus beaux cylindres babyloniens. Même observation pour la gravure : les figures, bien que nombreuses et de très petite proportion, sont enlevées en quelques traits avec beaucoup de finesse et une rare prestesse de main. Il n'y a aucune trace de barbarie ; c'est l'œuvre d'un graveur très habile. En effet, un des caractères qui distinguent à première vue la décoration de ce cylindre, quand on la compare à celle des cylindres chaldéens ou assyriens, c'est l'exiguïté presque microscopique des figures, qui laisse de la place pour des bordures d'ornements dessinés aussi avec beaucoup d'élégance et formant plusieurs zones parallèles. Quant au style du dessin, il se rapproche beaucoup de celui des cylindres babyloniens, et la ressemblance paraît encore plus étroite, quand on examine avec soin les sujets représentés.



Sur la partie cylindrique se déroule une suite de dix figures, qui semblent former plusieurs scènes distinctes. En voici une reproduction agrandie, dont je crois pouvoir garantir l'exactitude, ayant moi-même dirigé, la loupe à la main, le dessinateur et lui ayant fait relever les moindres traits de la gravure[1]. De ces observations minutieuses résulte aussi la description détaillée qui va suivre.

La scène principale reproduit de très près le sujet de la *présentation à une divinité*, si communément traité par la glyptique chaldéo-babylonienne.

Trois personnages marchent dans le même sens, élevant la main droite en signe d'adoration. De l'autre main, ils tiennent abaissée une arme à fer triangulaire, pique ou grande flèche, et une crosse recourbée, dont l'usage est difficile à reconnaître ; c'est peut-

1. Une reproduction du même monument a été faite par le même dessinateur, également sous ma surveillance, pour l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, de Perrot et Chipiez, vol. IV, p. 771.

être l'extrémité d'un arc ou bien une sorte de *lituus* dont la représentation se trouve sur les grands bas-reliefs des rochers d'*Iasili-kaïa*, dans l'ouvrage de MM. Perrot et Guillaume[1]. Les trois têtes sont surmontées d'une pointe, inclinée un peu en arrière, qui, pour la première figure seulement, se termine par un astérisque. Est-ce l'indication d'un casque avec tige portant cimier? Ce détail ne pourrait être bien précisé que sur des monuments à grande échelle. Les deux premiers personnages sont vêtus de la longue robe à franges étagées, que je crois être l'ancien *kaunakès* des Babyloniens. Le troisième adorateur, s'écartant davantage de l'usage babylonien pour se rapprocher des modes locales, porte au contraire le vêtement court avec ces chaussures recourbées, *calcei repandi*, dont la représentation est particulière aux monuments de l'Asie-Mineure et aussi aux anciens monuments étrusques[2]. Derrière ses épaules, on remarque un trait recourbé, qui pourrait figurer l'extrémité supérieure de l'arc, et un autre enroulement qui tombe dans le dos. Aucun des trois personnages n'a la barbe apparente; ce caractère leur est commun avec toutes les figures viriles représentées sur le cylindre; c'est encore là une dérogation aux usages orientaux, au moins aux usages de la période assyrienne et perse.

Cette procession a pour introducteur un être fantastique, dont l'origine chaldéenne ne saurait être mise en doute : c'est le dieu à double visage, vêtu aussi de la robe de *kaunakès*. J'ai déjà montré qu'il jouait parfois, dans les vieilles légendes de la Chaldée, le rôle d'un dieu qui voit tout, d'une sorte de policier divin et de *Panoptès*[3]. Sa nature complexe, en lui permettant d'avoir une face pour les dieux et une autre pour les hommes, le prédestinait d'autre part au rôle d'intermédiaire et comme de *médiateur*, qu'il joue aussi très souvent sur les cylindres chaldéens, dans les scènes de présentation analogues à celle-ci. Il est particulièrement curieux de le rencontrer sur un monument de l'Asie-Mineure. Nous avons également signalé la relation qui existait entre son prototype chaldéen et la double tête des médailles étrusques de Volaterra, prototype du Janus romain. L'Asie-Mineure fournit encore ici, comme il arrive souvent, la transition attendue entre les anciennes civilisations orientales et celle de l'Etrurie.

On remarque en outre que le personnage bicéphale tient de la main gauche, étendue vers les hommes, un sceptre (ou peut-être un bipenne), et de la main droite, tournée vers les dieux, une aiguière à libations, nouvelle expression de son double rôle. Entre lui et la divinité principale, qui est ici une déesse, on voit une haute table d'offrandes, que portent, en guise de pieds, deux lions dressés. Sur la table se trouvent deux objets, qui ressemblent à un oiseau et à un serpent enroulé. La déesse est assise sur un trône élevé, dont les pieds sont en forme de jambes d'animal; elle tient à la main un bouquet

1. *Exploration archéologique de la Galatie, etc.*, planches 47, 50, 56. Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, vol. IV, planches 314, 321, 328.

2. Voir ce que nous disons à ce sujet dans l'article *calceus* du *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio.

3. *Gazette archéologique*, 1884, page 199, article intitulé *La stèle des Vautours*.

de trois tiges enroulées. Son vêtement est fait aussi de l'étoffe chaldéenne; mais, au lieu de porter la tiare, elle a les cheveux simplement relevés en chignon, ce qui s'écarte de l'usage observé par l'art chaldéo-assyrien dans les représentations divines. Un sceptre paraît appuyé sur le dossier du trône, entre les pieds duquel est figurée une étoile.

Enfin, derrière la déesse que nous venons de décrire, on s'étonne d'en apercevoir une seconde, presque semblable, de proportions un peu moindres, assise de même sur un trône; mais ce trône est porté sur le dos d'un animal couché, pareil à un bouquetin. De chaque côté, veille un génie ailé à tête d'aigle, semblable à ceux que l'on rencontre sur les bas-reliefs assyriens. La tête de la déesse présente une coiffure plate, surmontée d'une étoile; ses chaussures, visiblement recourbées, la classent parmi les dieux indigènes de l'Asie-Mineure. Est-ce une divinité différente de la première, ou une forme divine, plus auguste et plus mystérieuse, qui se cache derrière elle, comme son hypostase? Ou bien ne faut-il voir dans cette autre figure qu'une juxtaposition fortuite, due à la fantaisie inconsciente du graveur, obligé de reproduire à la file, pour achever de remplir la surface de développement de son cylindre, divers sujets empruntés à l'imagerie orientale? On a souvent constaté des remplissages du même genre dans les ouvrages d'imitation phéniciens, étrusques et italiotes. D'un autre côté, les sculptures des rochers de l'Assyrie et aussi de l'Asie-Mineure présentent volontiers des successions et comme des entassements de divinités ainsi figurées.

Je ne crois pas que l'on rencontre facilement des dieux portés par des animaux sur les anciens monuments de style purement chaldéen. Les bas-reliefs des rochers de *Bavian* et de *Malthayiah* au nord de Ninive, où l'on en voit des représentations bien caractérisées, appartiennent à une époque avancée de l'art assyrien. C'est particulièrement en Asie-Mineure que ces représentations mythologiques plus complexes, créées par le progrès de l'imagination et par le besoin du fantastique, sont devenues très populaires. On les retrouve aussi assez communément sur une série de cylindres qui sont considérés comme assyriens, mais qui forment une catégorie distincte. La matière est ordinairement une pierre demi-translucide, la chalcédoine; le travail soigné, un peu uniforme, plus remarquable par la richesse des détails que par l'accent du dessin, indique une fabrique à part. Les dieux que l'on y voit presque toujours représentés sur des animaux ont une analogie particulière avec la divinité locale dont l'image nous est conservée par les monnaies de Tarse. Je me suis souvent demandé si ce n'étaient pas les ouvrages d'un atelier d'origine assyrienne, mais établi à demeure dans cette région.

Mais revenons à notre cylindre d'Aïdin. La déesse assise, portée sur le dos d'un animal couché, y est suivie de deux figures, qu'il est encore plus difficile de rattacher à l'ensemble de la représentation. Un personnage, toujours couvert du long vêtement oriental, tient dans ses mains l'un des symboles les plus populaires de la légende chaldéenne : le vase merveilleux d'où jaillit un double filet liquide. Dans le champ, on voit un croissant lunaire, avec point au dessus. Près de là, un homme nu, beaucoup

plus petit que le précédent, semble nager, entouré de poissons et de flots, comme si le vase à double jet avait quelque rapport avec la source des eaux diluviennes.

Ce sont encore là des représentations et des symboles, qui sont empruntés très directement aux cylindres chaldéens. Ainsi, malgré quelques particularités locales, la glyptique de l'Asie-Mineure, à une époque où elle est représentée par des graveurs très habiles, tire presque tout de cette origine, au moins pour les représentations mythiques et religieuses.

Cependant, à côté de ces représentations presque complètement chaldéennes, il y a toute une partie du travail qui procède d'un goût différent : c'est la partie décorative, qui est très remarquable et qui prend ici un développement exceptionnel. Le graveur ne paraît avoir réduit ses personnages à des proportions aussi exiguës que pour laisser la place à deux zones d'ornements linéaires, à deux bordures formées de courbes compliquées, qui, par une disposition très heureuse et très originale, encadrent en haut et en bas la zone intermédiaire où se déploie la procession des figures. En haut, vers le point où commence la terminaison conique, règne un riche entrelacs, dont le dessin change brusquement pour engendrer une variante du même ornement. On admire surtout, à la base du cylindre, une double ligne d'enroulements superposés, dont les hélices ont leurs lignes qui reviennent sur elles-mêmes et s'enchaînent sans fin avec une rare élégance. L'emploi de ces bordures purement décoratives, inconnu à la glyptique chaldéo-assyrienne, qui laisse aux figures et aux inscriptions toute la hauteur du cylindre, est au contraire particulier aux monuments de l'Asie-Mineure; mais nulle part elle ne s'y présente avec autant de richesse et de variété que sur le cylindre d'Aïdin donné au Louvre par M. Dorigny.

Le dernier de ces motifs, celui qui est formé par des enroulements redoublés et qui est évidemment l'origine de l'ornement appelé *postes* par les architectes, mérite surtout qu'on s'y arrête. Je sais que le principe en a été retrouvé dans certains plafonds égyptiens. Cette première origine n'est pas contestable; mais il y a une ancienne école d'art qui, ayant adopté le même ornement, l'a employé et développé à outrance, au point d'en couvrir des monuments entiers et de s'en faire une sorte de motif national : c'est l'école d'où est sortie toute la décoration mycénienne. L'enroulement ainsi disposé s'y retrouve partout, aussi bien sur les nombreux objets d'orfèvrerie, que sur les stèles sculptées et jusque sur les grands placages d'architecture des fameux *trésors*.

Je considère comme un fait important de rencontrer le même motif, répété avec la même complaisance, mais avec une notable supériorité d'exécution, sur un petit cylindre recueilli de l'autre côté de la mer Egée. C'est pour moi une nouvelle trace des rapports qui rattachent l'art mycénien à celui des anciennes populations de l'Asie-Mineure, rapports qui sont d'ailleurs tout à fait conformes aux traditions mêmes de l'âge héroïque.

II.

Ce qui augmente l'intérêt du cylindre ci-dessus décrit, c'est qu'il n'est pas seul : il forme série avec d'autres cachets trouvés dans la même région d'Aïdin, qui présentent avec lui des analogies très instructives.

Parmi ces petits objets, il y en a un que M. Dorigny n'a pas réussi à acquérir; mais il a pu en prendre une empreinte excellente, qui a donné une contre-épreuve en plâtre très fine. On voit que ce n'était plus un cylindre, mais un large cachet, dont le plat, de forme circulaire, se partageait en deux parties concentriques : un cercle central et une zone enveloppante, séparés par un entrelacs très élégant. Les deux parties sont occupées non plus par des figures, mais par des signes hiéroglyphiques, semblables à ceux des célèbres inscriptions d'Hamath, avec cette différence qu'ils sont gravés en creux. Il y en a une trentaine, les uns groupés au centre et les autres rangés tout autour de la zone extérieure. Ornement et caractères sont exécutés avec la même finesse et la même précision que les figures et le décor du cylindre à terminaison conique. Malgré la complète différence du motif, on reconnaît le même style et comme la même main. C'est le spécimen le plus net et le plus parfait que je connaisse de l'épigraphie appelée hittite. On peut en conclure que cette école d'excellents graveurs, qui avait des attaches si étroites avec l'art chaldéo-assyrien pour le dessin des figures, appartenait bien cependant à l'Asie-Mineure et à ses populations spéciales.

Nous en avons encore une preuve dans un troisième petit monument, où l'hématite est taillée non plus en cylindre, mais en forme de cube, dont l'une des faces est surmontée aussi d'un cône à pans, qui devait se terminer par une bélière de suspension. Trois des faces verticales portent des figures de dieux à vêtements courts et à chaussures arquées, debout sur des animaux et tout à fait analogues à certains types d'*Iasili-kaïa*. L'un, monté sur un lion, tient une arme en forme de triple flamme, qui doit figurer la foudre; un autre a pour monture un cerf; le troisième, sur une biche ou sur un faon, est une sorte d'Apollon avec l'arc tendu et le carquois à l'épaule. Sur la quatrième face, on remarque, au contraire, deux personnages fantastiques à tête humaine cornue et à jambes d'animal; ils reproduisent exactement la figure donnée à *Ea-bani*, le fidèle compagnon d'*Isdoubar*, sur les cylindres chaldéo-babyloniens, et soutiennent de leurs bras levés un symbole qui n'est autre que le disque ailé des monuments assyriens et perses[1]. Cependant quelques traces de figures du même style se retrouvent, d'après les dessins publiés par la mission de MM. Perrot et Guillaume, sur

1. Pour ce cachet et le précédent, voir les reproductions dans l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, pages 773 et 804. Divers détails, observés sur les originaux nous ont amené à en modifier quelque peu la description.

les rochers d'*Iasili-kaïa*[1]; seulement, au lieu du disque ailé, c'est un croissant lunaire qu'elles paraissent soutenir. La face inférieure du cachet que nous décrivons porte aussi des signes hiéroglyphiques de l'écriture dite hétéenne. La taille et la gravure de ce monument sont loin d'être aussi parfaites que pour les précédents; mais le style général est le même.

Du reste, le style de ces petits monuments, malgré la diversité de leur forme et des motifs qui les décorent, présente une si frappante unité, qu'il est devenu possible, grâce à eux, de rattacher dès maintenant à la glyptique de l'Asie-Mineure d'autres objets analogues publiés comme provenant d'une origine différente. Tel est surtout le cas d'un remarquable cylindre du *Cabinet des Médailles*, tour à tour considéré comme perse et comme assyrien, où l'on croyait reconnaître naguère le mythe de l'androgyne et des êtres primitifs[2].



Je crois pouvoir affirmer sans aucune hésitation, rien qu'à voir la proportion très petite des personnages, la division du cylindre en deux zones ou registres de figures, séparés par une bande d'entrelacs, dans le goût des ornements gravés sur les cachets d'Aïdin, que c'est un cylindre d'Asie-Mineure, sorti de la même école, pour ne pas dire du même atelier, que ceux du Louvre.

La fausseté des opinions relatives au mythe de l'androgyne et au travail perse a déjà été relevée très justement; mais on est tombé dans une autre erreur en parlant de travail assyrien, et l'on n'a pas décrit avec assez de précision les motifs ici figurés. La zone supérieure est occupée par une scène de *présentation religieuse*, tout à fait analogue à celle du cylindre d'Aïdin et, comme celle-ci, imitée des anciens modèles chaldéens. Le dieu principal, assis, en longue robe de *kaunakès*, tient le vase des eaux jaillissantes. Le présentateur est toujours l'être fantastique à double visage, sans qu'il y ait aucune raison de penser à un personnage qui tourne rapidement la tête; il paraît plutôt barbu qu'imberbe. Les adorateurs, au nombre de six, offrent encore le même

1. *Exploration de la Galatie, etc.*, pl. 28 C; cependant à la planche 41, la photographie de M. Delbet peut laisser quelques doutes, si l'on considère la forme très recourbée du disque ailé sur les monuments de cette région.

2. *Catalogue*, n° 770; *Gazette archéologique*, 1878, p. 136, avec une figure, que nous reproduisons ici et que l'on pourrait améliorer, d'après notre description; cf. Menant, *Cylindres chaldéens*, fig. 66.

améliorer sur plusieurs points, d'après notre description offrent encore le même mélange de personnages en longue robe et en chaussure à pointe, babylonienne ou en costume court, suivant la mode de l'Asie-Mineure.

Je ne m'arrêterai pas à la zone inférieure, qui représente un sujet nouveau, d'une interprétation difficile. Des êtres bizarres, à têtes d'animaux, quelques-uns avec des cornes ou de longues oreilles, marchent en tenant des pièces de gibier, comme s'ils vivaient de chasse; un autre monstre, sorte de cynocéphale, placé près d'un palmier, a le genou en terre, devant un homme à manteau court et paraît lui demander grâce. Pour bien disposer la scène, il faut la couper sur un autre point que celle du registre supérieur et reporter ces êtres monstrueux derrière leur compagnon agenouillé, comme s'ils venaient à son aide ou s'associaient à son acte de soumission et d'hommage. Il s'agit sans doute d'une fable locale, dont nous n'avons pas la clef. Quel que soit le sens de cette représentation, il n'en est pas moins certain que le cylindre n'est ni chaldéen ni babylonien ni assyrien ni perse, mais qu'il se rattache étroitement à la famille des petits monuments d'Aïdin que le Musée du Louvre doit à la générosité de M. Sorlin-Dorigny.

Léon HEUZEY.

LES TRAVAUX D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE

EXÉCUTÉS POUR JEAN DE FRANCE, DUC DE BERRY

(Planche 7.)

III. — LE PALAIS DE POITIERS.

Les constructions du palais de Poitiers furent l'une des plus importantes entreprises du duc Jean qui portait une affection particulière au comté de Poitou, son premier apanage avant qu'il n'ait été investi du titre de duc de Berry. Nous ne possédons que les comptes des années 1384-1386[1], mais ils concernent surtout la tour de Maubergeon, un des monuments les plus originaux du vieux Poitiers, et l'un de ceux qui intéressent le plus son histoire. C'est dans son enceinte que l'on rendait la justice en audience publique et tous les fiefs de la province relevaient de ce donjon.

Les travaux de l'édifice furent dirigés par Guy de Dammartin qui touchait XX sols tournois par jour pour ses gages, pendant le temps où il vaquait au fait de ses œuvres. Il reçut la somme de LIIII livres pour LIIII jours à compter du IIe jour de novembre CCCIIII^xx^IIII, qu'il partit de Mehun pour venir à Poitiers, jusqu'au XVIIe jour de janvier suivant. Lorsqu'il devait s'absenter, il laissait la surveillance des chantiers à Jehan Guérart et à Robert Fouchier ou Foucher, payés chacun à raison de LXX sols par semaine. Jehan ou Jenin Guérart était destiné, après la mort de Guy de Dammartin, à le remplacer comme maître général des œuvres et à conquérir une grande situation à la cour du duc de Berry. Un autre surveillant des travaux s'appelait messire Estienne Girard. Il touchait, en 1384, XX livres de gages annuels, qui furent portés, en 1385, à L livres. Le huchier Michaut de Jadres fournit VII ais de noyer pour faire une table dont Jehan Guérart se servit pour pourtraire la devise des œuvres sur une grande peau de parchemin acquise de Nicolas le parcheminier. Les moles des sculptures de la tour de Maubergeon furent exécutés par les maçons Jehan de Huy et Hennequin le Flamant, qui touchaient le premier X sols par jour et le second VI sols VIII deniers. Les tailleurs de pierre et les maçons attachés à ces travaux pendant l'année 1383 s'appelaient : Thevenin Saussart, Jehan Gessart, Simon Garmeau, Guillaume Ameil, Symon Aymart, Philipon Jourdain, Perrot de Gray, Jehan Chillion, Jehan Caillon, Jehan Mathé, Jehan

1. Arch. nation., K.K., 255 et 257.

de Verneuil, Colin Martin, Perrot Martin et Perrot Guérin. Leur salaire quotidien était de VI sols.

D'autres journaliers tailleurs de pierre travaillaient à la maçonnerie de la tour de Maubergeon et ne touchaient que V sols. C'étaient : Guiot de Villiers, Jehan de Blois, Thevenin de Neuds, Jacques Du Pré, Girart de Nevers, Gillon d'Auteuil, Jaquet Hestor, Jenin Esmeir, Ancheau Cornille, Ancheau Fleau, Jehan le Breton, Jehan le Charron, Hannequin de Bruges, Richart, Jeannin Muret, Jehan Gessart, Jehan Girart, Pierre Girart, Jehan Gordin, Perrin Maire, Guillemin Laverde. Le chef d'atelier paraît avoir été Jehan Caillou, dont nous avons déjà rencontré le nom et qui entreprit d'autres travaux pour son compte personnel. Les registres de l'année 1385 ne donnent que le total des dépenses de chaque semaine, sans citer les noms des ouvriers attachés au chantier.

La préparation des modèles pour la maçonnerie nécessita plusieurs journées de travail pour les huchiers Guillemin Cirasse, Jehan le Gascoing, Philippon Sasse, Jehan Charbonnier et Guiot Longis. Ils étaient payés V et VI sols par jour.

La tour de Maubergeon était recouverte d'un comble en plomb estampé, peint et doré, qui avait été exécuté dans un fourneau établi au pied même de l'édifice. Maistre Richard le plommier avait été appelé de Mehun-sur-Yèvre à Poitiers pour diriger ce travail. Il mit six jours pour faire le voyage et reçut XLVIII sols tant pour ses dépenses que pour le transport de ses outils. Il était accompagné de Jenin Boursin et de plusieurs ouvriers plombiers qui vinrent « de Bourges en Berry pour le fait de la plomerie desdites œuvres de Poitiers et de Lesignen ». Le plomb employé à cette couverture provenait « de la minère qui est à ung lieu appelé Puy Raguit, en la paroisse de Cheureaux, au delà de Saint-Maixent ». Au commencement du travail, Richard était payé à la journée ainsi que ses aides, mais bientôt il passa marché avec Guy de Dammartin pour la fourniture du bois et de toutes les matières nécessaires à la fonte du métal, ainsi que pour le fonctionnement de son atelier. Une partie du plomb du comble avait été achetée à Jehan Nau, au prix de XX livres le millier pesant.

Après son achèvement, la plomberie de la tour fut mise en couleur par Richard le peintre. Il touchait V sols par jour pour ce travail et se servait, pour détremper ses couleurs, d'huile fournie par Jehan le Huilier.

Les salles intérieures de la tour de Maubergeon étaient décorées d'un pavage en faïence émaillée, peint aux armes et à la devise du duc, de couleurs blanche, verte et or, qui, d'après les détails relatés par les comptes, devaient briller d'un vif éclat. Il est à souhaiter que le hasard des fouilles fasse surgir quelques débris de cette œuvre à laquelle le duc semble avoir pris un intérêt particulier. M. de Laborde a fait connaître[1] l'établissement fait à Hesdin, par le duc de Bourgogne, d'une fabrique de carreaux émaillés peints sur les cartons de Broerdelam, dont la direction était confiée au peintre Jehan le Voleur. Ces dispositions expliquent le caractère artistique des œuvres du moyen-âge, pour l'exé-

1. De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*.

cution desquelles l'ouvrier était en contact incessant avec l'artiste. La nationalité des céramistes employés par le duc Jean nous apprend quelles étaient ces poteries de Valence que l'on voit souvent citées dans les anciens inventaires et où l'on avait cru voir des produits du Midi de la France. Sans parler des expéditions militaires, les relations entre l'Espagne et notre pays étaient assez fréquentes pour que l'on y connût les majoliques moresques et pour que l'on songeât à y appeler des ouvriers de la péninsule.

La fabrique de carreaux peints aux armes de Monseigneur fut établie dans l'hôtel de Vivonne devers Sainte Croix, qui servait d'atelier aux artistes employés aux travaux du palais. Son directeur était le potier Jehan de Valence payé VI sols VIII deniers par jour, sous les ordres duquel étaient placés les ouvriers Jehan de Meigne, Jehan Pinaut et Berthomé Pinaut. Plusieurs manœuvres étaient chargés de couper et de lier des fagots de genêts au clos de la Pigne, pour le chauffage des fours. Le maréchal Jean Marteau avait fourni le fer nécessaire pour forger le pilon destiné à broyer la terre et Jeanne Olmière avait vendu un petit moulin de grizon à deux pierres pour la moudre. En même temps Denis de la Croix apportait le bois et les planchers destinés à la construction des fourneaux auxquels le charpentier Guillaume le Bouc avait adoubé certaines choses et le maréchal Faure livrait des clous à later et des clous à bedaune pour les lattes et les planchers de ce même atelier.

La peinture de ces carreaux était confiée à maître Richard qui touchait V sols VI deniers par jour et à son fils Jehan Richard. Ils avaient pour manœuvres : Jehan Duclou, Jehan Baudon, Des Roches, Jehan Gerbeau et Jehan Du Gas, payés XV deniers par jour. Les diverses dépenses de fournitures mentionnées par les comptes donnent des détails intéressants sur les procédés de fabrication employés par ces ouvriers. Perrot le Bourguignon vend XIIII pots de terre pour fondre le blanc nécessaire à l'œuvre des carreaux; Meir Marin IV livres de plomb en role; Estienne Daniel XXIII livres de fin étain; Jehan le Potier III livres d'émail pour faire les couleurs vert et or; Jehanne la Poulaillère une douzaine d'œufs pour tremper les couleurs; Guillaume le Parcheminier une peau de parchemin pour faire les patrons; Jehan Chevalier et Naudin le Coustelier les couteaux pour tailler les carreaux de la forme des moules.

Le nom de Jehan de Valence disparaît des comptes à partir du mois d'août 1385, et après cette date les ouvriers travaillent seuls.

Plusieurs parties du château de Poitiers furent à la même époque l'objet de travaux importants. Le maçon Philippon Soudran s'engageait, le 15 mai 1383, à exécuter la maçonnerie d'une tour du château située vis-à-vis le Clain, devers les champs, moyennant la somme de XII^cL francs; Jehan du Pin, maréchal, posait une grille de fer à l'une des fenêtres de la chambre à parer auprès de l'huys de la chambre du retrait, pour la somme de II^cIIII^xxIV liv. III s. IX d.; Guillaume Patrin devait construire une seconde tour devers l'issue de la porte de Saint-Ladre et auprès de la chambre de Monseigneur, moyennant XVI^cXXVIII liv. I s. D'autres chapitres concernent la réfection de la

galerie et des salles du château qui avaient été détruites par les Anglais. Huguet Bougnereau reçut la somme de VIxXL liv. pour avoir construit les trois pans des galeries du château. Le maçon Simon était employé à démolir la cheminée de l'oratoire et à la mettre plus en arrière parce qu'elle gênait l'accès des galeries, en même temps que plusieurs autres maçons établissaient une cloison dans cette galerie et rétablissaient la cheminée.

Les comptes de l'année 1385 mentionnent également les travaux de plusieurs tailleurs de pierre pour la construction d'une cheminée dans le pavillon du château. Il avait fallu percer le mur de la première tour pour établir cette cheminée. D'autres ouvriers furent employés à enduire la voûte de la sacristie située près de la chapelle du château, dans laquelle on conservait les reliques et les vêtements sacerdotaux, et à terminer la forme de l'oratoire situé auprès de cette chapelle. Le pavage de cet oratoire de pierre fut confié au paveur Michau Pique-Ardoise qui passa deux jours à en appareiller les carreaux peints.

Les travaux de restauration de la grande salle entraînèrent la réfection du degré extérieur qui partait de la cour et l'établissement d'un pilier central situé en haut de cet escalier. La chambre de retrait du duc avait été mise en communication avec la vis tenant à la tour de Maubergeon, au moyen d'une huisserie exécutée par plusieurs tailleurs de pierre.

L'établissement de l'oratoire du duc avait nécessité la démolition du gros mur des galeries du château, attenant au coin de la chapelle par devers le degré d'entrée. Ce travail fut exécuté par Perrot Aymeret, moyennant la somme de XXVIII liv. convenue avec le maître des œuvres Guy de Dammartin. Le tailleur de pierre Jehan Caillon avait également passé marché avec Guy pour la maçonnerie de diverses salles, notamment de la chambre à parer, ainsi que pour la construction de deux vis attenantes à la tour de Maubergeon.

L'atelier des sculpteurs-tailleurs de pierre était situé dans l'enclos des Cordeliers à Poitiers. C'est là que Guillaume Laverde était chargé de conduire les pierres tirées des carrières du Bruil Lavasse et du Lavont pour l'exécution des tabernacles et des ymages destinés à la tour de Maubergeon.

La réfection de la toiture du château fut opérée par le couvreur Guillaume de Neus. Il couvrit les trois pans de la grande galerie d'un comble en ardoise bleue; chaque pan contenant l'un dans l'autre XXX toises, et il plaça sur le toit du pavillon situé au dessus de la porte d'entrée du côté de la ville, des poutres et des arêtes en plomb estampé qui furent ensuite peints par Richard le peintre.

La décoration intérieure de ces nouveaux appartements donna lieu à divers travaux de menuiserie qui sont relatés dans les comptes du duc. Le huchier Jean Brunet fut chargé par Guy de Dammartin de faire dix châssis pour les fenêtres de la chambre à parer et de la salle devers la cour du château et d'achever l'huis de cette même chambre à parer, moyennant le prix de XI liv. V deniers.

Guillemin Estace exécuta plusieurs châssis, huis enchâssillés et porches pour la chambre de retrait, pour la salle et pour la chapelle, au prix de CXXVIII l. VIII s. Il lambrissa la grande salle et le petit galetas comprenant VI^{xx}II toises, au prix convenu de XXIII sols la toise.

Le charpentier Guiart Aubelet établit la charpente de l'un des pans de la galerie situé sur les fossés devers la ville du côté de la porte d'entrée, moyennant III^cIIII^{xx}II liv. L'autre pan de cette charpente devers le petit étang, près la porte Saint-Ladre, fut fourni par le charpentier Simon de Gien. Le troisième pan de la galerie regardant la rivière du Clain contre la tour de l'entrée devers la ville et attenant à la chapelle, fut ouvré par Jehan Macé.

Le bois destiné à ces constructions provenait de la Rochelle. Guillemin Estace, huchier, se chargea d'y acheter et de livrer dans l'hostel des Frères Cordeliers de Poitiers, II^c pièces de bord d'Illande nécessaires pour lambrisser et faire les châssis, porches, huis et fenêtres des maisons neuves, hautes et basses du château. Un second huchier, Estienne Daniel, fournit II^cLII pièces de bois de Flandre qu'il avait achetées à la Rochelle pour le batel que Monseigneur faisait faire auprès de son chastel de Poitiers. Ce bateau semble avoir été une entreprise assez considérable. De nombreux charpentiers et menuisiers y furent employés pendant l'année 1384. Colas de Rocheron, charpentier de grosserie, s'était chargé de l'exécution de la carène, au prix de IV^{xx} liv. L'imagier Arnol Athenon sculpta quatre têtes d'angelots pour la décoration du mât et une grande tête de cerf pour la lance de ce bateau. Il reçut XXI liv. IIII sols pour cet ouvrage.

D'autres ouvriers posaient en même temps la charpente du clocher et celle de la tour de Maubergeon (avril 1385), ainsi que le comble du pavillon du château. Au mois de janvier de l'année suivante, deux huchiers lambrissaient la voûte de la pièce avoisinant l'oratoire de pierre, où devaient être conservées les reliques de la chapelle, et Nicolas d'Arras terminait les sièges de bois des cabinets d'aisance.

Guy de Dammartin passait marché avec les charpentiers Henri Poussard et Simonet de Gien pour la construction d'une loge en bois, longue de XXV toises, sous laquelle on devait entailler la charpenterie du pavillon situé au dessus de la porte d'entrée du château de Poitiers, du côté de la ville. Guiart Aubelet fournissait la charpenterie d'une maison située devant l'entrée du château et appuyée sur les murs de la ville. Simon de Gien exécutait en même temps deux planchers destinés à supporter les soliveaux de la toiture de deux tours dont l'une siet devers Saint-Ladre et l'autre devers le Clain, du côté de la campagne, pour le prix de LIIII sols. Jehan Aubelet était chargé d'asseoir la charpente nécessaire pour protéger provisoirement la maçonnerie de deux des tours du château pendant les gelées de l'hiver (octobre 1385). Simon de Gien avait établi temporairement trois pans dormants de bois aux entrées du château à cause des voitures qui amenaient les matériaux nécessaires aux œuvres de maçonnerie, moyennant LVIII liv. LIIII sols. Un travail du même genre avait été commandé aux charpentiers Mery Bonnet et Jehan Moreau. C'était une palissade de XXIIII toises construite contre le cimetière des Jacobins avec deux châssis servant de porte. Cette palissade était destinée à protéger la charpenterie des salles et des chambres de la tour de Maubergeon pendant que les

ouvriers en équarissaient les morceaux. Aymery Bonnet y ajouta une seconde loge moins étendue dont la construction était occasionnée par ces mêmes travaux de charpenterie. Il établit à la même époque trois planchers de soliveaux, l'un dans la tour du coin, auprès du pont d'entrée du château, et les deux autres dans la tour voisine de Saint-Ladre. Le dernier article des œuvres de charpenterie concerne Simonet de Gien qui avait fait deux clôtures de bois en la chambre placée au dessous de la chambre à parer du château, pendant que les maçons y travaillaient.

Après ces noms d'ouvriers nous citerons celui d'un imagier, Henry Mornant, qui s'était engagé le XXV[e] jour de juin mil CCCIIII[xx] et V à sculpter XXXI testes de bois pour le pavillon du château. Regnauldin de Bossue, «ouvrier de ymagerie», avait fait également marché avec mestre Guy (novembre 1383) pour tailler en bois une douzaine de têtes de cerf «à tout le cou et la poitrine hors du mur», chaque tête devant être payée six livres. Ces sculptures étaient destinées à la décoration de la galerie du palais.

La vitrerie, qui remplissait au moyen-âge un rôle si important dans les grandes constructions, avait été exécutée par Henry Lancien. Il avait fourni pour la forme du château VII[xx]XVIII pieds de verre à XX s. le pied; pour la petite forme de l'oratoire un châssis contenant XXIX pieds; pour le petit oratoire du galetas un châssis avec son archet contenant X pieds et pour le galetas III fenêtres faites à bordures et à bêtes, contenant XLI pieds de verre au prix de X sols la pièce. Henry Lancien, qui semble ne s'être pas borné à la vitrerie, toucha XXX sous en 1386 pour avoir fait une cage destinée à contenir les oiseaux du duc. Philippon, Jacques dit le Jeune et Jehan Michau fournirent VI liv. I quart de fil d'archal, moyennant XXXI sols III deniers, pour cette même cage qui fut placée au pavillon du château.

Il ne reste aucun renseignement sur les travaux que le duc avait fait exécuter au château de Lusignan, où il aimait à séjourner lorsqu'il était en Poitou. Ce château, que le roi Charles VII recueillit dans la succession de son oncle et qu'il fit restaurer pour l'habiter, est représenté dans une des miniatures du superbe livre d'Heures de la bibliothèque du château de Chantilly. Le toit de la tour principale porte une image en métal doré de la fée Mélusine, protectrice de la maison de Lusignan, dont Jean d'Arras, secrétaire du duc de Berry, avait composé l'histoire fabuleuse sur la demande de Marie de Bar, fille du prince, dans un volume de la librairie de Mehun. Un second dessin de Lusignan existe dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (f. français 166).

Peu de temps après avoir dirigé les travaux du palais de Poitiers, Guy de Dammartin entreprit la construction de la grosse horloge pour le compte de la ville. Le duc contribua à la dépense pour une somme de mille francs d'or[1]. Ce nouveau travail fut exécuté par la plupart des ouvriers qui avaient été employés au château. La maçonnerie des fondations fut achevée par Jehan Petit et Jehan de Vernuyl, en 1387, et par Jacquet du Pré, en 1388.

1. Inventaire des Archives com[les] de Poitiers, publié pra MM. Redet et Richard dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1840, T. VII, p. 109.

La grosse horloge étant construite en bois, la majeure partie des comptes municipaux est relative à des payements faits à des charpentiers et à des couvreurs. Ces mentions n'offrent aucun caractère artistique. Le campanile était surmonté d'une flèche sur laquelle Richard le peintre avait posé une grande bannière et quatre petites peintes de fin azur d'Allemagne aux fleurs de lis de fin or double. Il reçut IV livres pour ce travail et LXXII sols pour avoir peint aux mêmes armes huit tables de plomb servant d'abat-sons. Le mouvement de l'horloge fut fourni par Pierre Merlin, horloger du roi et du duc de Berry (1388-1397). Jean Osmont, fondeur de cloches à Paris, fut appelé à Poitiers pour couler en métal le gros timbre et les cloches de cette tour. Il reçut 300 liv. pour ce travail dans lequel il fut aidé par Colin Haury, fondeur à Ruffec. Quelques années plus tard (septembre 1398), ce timbre se cassa et le duc chargea Guillaume de Roucy de le refondre. L'opération manqua et il fallut la recommencer le mois suivant. Guillaume de Roucy toucha à cette double occasion une somme de 250 francs d'or, que lui fit payer le duc, plus une indemnité de dix livres. Cette belle cloche, qui portait une inscription commémorative avec les armoiries du duc Jean de Berry et de la ville de Poitiers, a été brisée peu de temps après la Révolution.

Malgré les injures du temps, les constructions élevées à Poitiers par le duc de Berry, constituent l'un des monuments les plus intéressants de la France. Ce qui en subsiste a été aménagé pour servir de palais de justice. Cette transformation ne s'est pas accomplie sans entraîner la suppression de plusieurs parties importantes de l'édifice. La tour de Maubergeon, qui sert aujourd'hui de cour d'assises et aussi de magasin appartenant à un particulier, était autrefois reliée au château par des bâtiments disparus. Ce donjon était à lui seul un petit château de forme allongée, possédant une grande salle à chaque étage et des chambres dans les quatre tours angulaires. De larges baies éclairaient l'intérieur des salles. Au milieu des doubles fenêtres et sur les parois des tours, une suite de dais en pierre sculptée, abritaient de grandes statues où une tradition discutable reconnaît les anciens comtes de Poitou. Les dais ayant été enlevés par suite de l'arrasement des murs, rien ne protège plus ces figures dont quelques-unes sont intactes et se détachent librement sur l'horizon. En attendant une restauration qui rende à la tour de Maubergeon ses machicoulis primitifs et sa riche toiture en plomb peint et doré, il serait à désirer que l'on prît des mesures pour arrêter la perte imminente de ces figures. Les larges plis des vêtements, ainsi que l'accent individuel des têtes, accusent évidemment le caractère de l'école franco-flamande de la fin du XIVe siècle. Les noms des auteurs de ces œuvres se trouvent vraisemblablement parmi les tailleurs de pierre que mentionnent les comptes comme travaillant sous la direction de Guy de Dammartin.

Nous ajouterons que le livre d'Heures, conservé au château de Chantilly, si précieux à consulter lorsqu'on veut connaître les résidences du duc de Berry, renferme une vue très exacte de ce donjon dans son état primitif.

La grande salle du palais de Poitiers a conservé l'imposant aspect qu'elle présentait au XIV[e] siècle. Sa construction primitive remonte au commencement du siècle précédent, mais elle avait été brûlée par les Anglais en 1345 avec le reste du château, et Jean de Berry dut la faire réparer quand il prit la possession définitive du Poitou. Cette restauration fut confiée à Guy de Dammartin qui sut y créer un monument dont les proportions grandioses ne laissent pas d'exciter l'admiration de nos architectes modernes. Il appuya sur l'un des pignons de la salle un vaste corps de cheminée dont l'ensemble décoratif s'éleva jusqu'à la naissance de la voûte. Cette cheminée, divisée en trois foyers desservis par trois conduits, s'appuie sur un perron qui domine de dix marches le pavé de la salle. Le dessus du manteau forme une sorte de tribune à laquelle on arrive par deux escaliers ajourés qui communiquent aux tourelles des angles extérieurs. De grandes baies ajourées à gables fleuronnés, dont les vitraux étaient éclairés par les fenêtres du mur pignon, viennent s'appuyer sur cette galerie en dissimulant les tuyaux des cheminées. L'ensemble de ce monument, si riche et si imprévu, dont la largeur dans œuvre est de près de dix-sept mètres, termine noblement cette salle où se sont accomplis tant de faits importants de notre histoire nationale[1].

La sculpture répond dignement à cette œuvre grandiose. Rien n'est plus gracieux que les deux figures d'ange et les quatre séraphins qui soutiennent les écus placés sur les hottes des trois foyers. Toute la partie ornementale est traitée avec la même délicatesse. On ne saurait donner trop d'attention aux quatre statues qui surmontent les pieds droits de la galerie ajourée et qui, jusqu'à ce jour, ont été décrites comme représentant des vertus allégoriques. Ce sont, en réalité, deux figures d'hommes et deux figures de femmes dont l'intérêt historique est considérable. Malgré la hauteur à laquelle elle sont placées, on peut reconnaître dans les deux statues centrales, les effigies du roi Charles V et de la reine Jeanne de Bourbon, accompagnées de chaque côté par les portraits de Jean de Berry et de sa femme Jeanne d'Armagnac. La figure du monarque présente une analogie évidente avec celle de Saint-Denis qui a été sculptée par Beauneveu[2], et les trois écus armoriés de France, de Berry et d'Armagnac viennent confirmer cette attribution. Nous devons cependant observer que le duc de Berry y paraît bien plus jeune que dans ses portraits restés à Bourges, ce qui s'explique aisément si l'on se rappelle qu'il n'avait guère plus de quarante ans lors des travaux entrepris à Poitiers.

(*A suivre.*)

A. DE CHAMPEAUX. P. GAUCHERY.

1. La tour de Maubergeon et la cheminée du château ont été étudiées dans le *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-Leduc, d'après les dessins de M. de Mérindol, architecte diocésain.

2. Courajod, *Une statue de Philippe VI au Musée du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1[er] mars 1885).

PLATEAU ANTIQUE EN ARGENT ET SARCOPHAGE EN PIERRE

ORNÉS DE SUJETS DE CHASSE, TROUVÉS EN ROUMANIE [1]

(PLANCHES 8 ET 9.)

Parmi les grands vases antiques en métaux précieux, qui ont été découverts de nos jours dans les contrées orientales de l'Europe, il faut placer en première ligne un plateau (voy. pl. 8) rond, en argent, d'un diamètre de 0^{m} 56, c'est-à-dire égal à celui du grand disque en or de Pétrossa, en Roumanie, et découvert dans le même pays. Au commencement de ce siècle, entre les années 1806 et 1812, il a été retiré d'une tombe somptueuse à Contzesti, sur les bords du Pruth, au nord de la Moldavie. Les armées russes occupaient alors les deux anciennes principautés roumaines. L'amiral Tchitchagoff parvint heureusement à se faire attribuer par les personnes avides et ignorantes, entre les mains desquelles ce trésor était tombé, trois des pièces qui en faisaient partie. Il les fit déposer au Musée de l'Ermitage impérial, où, seules d'entre toutes les richesses de la trouvaille, elles ont été conservées jusqu'à ce jour.

Le plateau était fortement endommagé, et ce n'est pas sans peine que l'on est parvenu à fixer sur une armature en argent sa circonférence toute bosselée, toute fracturée et rongée par la rouille en mains endroits. Comme le disque d'or de Pétrossa, celui en argent trouvé à Contzesti n'est décoré que dans sa partie centrale et sur son marli (voy. pl. 8). La rosace du milieu a 0^{m} 165 de diamètre; un bourrelet peu saillant, à doubles filets latéraux, l'enveloppe. A l'intérieur, elle est formée par une petite rose dont les huit pétales commandent toute sa fine décoration; celle-ci est composée de deux rangées concentriques de légers rinceaux s'enroulant en volutes fleuronnées. Dans la première rangée, les huit tiges partant, deux par deux, des bords de la rose centrale, composent un cercle d'autant de volutes symétriquement opposées et contenant chacune une feuille à cinq pétioles. Ce premier cercle de volutes est circonscrit dans un octogone formé lui-même par l'intersection de huit tiges droites, dont les extrémités se recourbent également pour constituer un second cercle de seize volutes, pareillement opposées et renfermant chacune un dessin varié; ce sont deux feuilles à

1. Notre collaborateur, M. Odobesco, professeur d'archéologie à l'Université de Bucarest, qui publie actuellement à Paris (librairie J. Rotschild) un grand ouvrage sur le *Trésor de Pétrossa* et sur l'orfèvrerie des anciens, a bien voulu en détacher, pour la *Gazette archéologique*, le passage suivant dans lequel il décrit deux monuments découverts dans sa patrie et restés presque inédits jusqu'à ce jour. (*Note de la Rédaction.*)

cinq pétioles, comme précédemment, puis, quatre rondelles à nervures strigilées, quatre oiseaux d'aspect différent, enfin trois amphores à deux anses et trois seaux ou paniers ornés de pointillages; ces seize petits objets alternent irrégulièrement. Autour de ces arabesques fort délicates, mais d'un dessin assez imparfait, court une bande où, entre deux postes, on voit un cordon de losanges munis d'un petit cercle au centre et de bordures intérieures et extérieures, formées de petits points. Cette rosace, repoussée et ciselée, occupe la portion la mieux conservée du plateau.

Il n'en est pas de même du marli dont la surface plane et très peu élevée au dessus de la cuve n'a que 0m 075 de largeur. Il offre, comme la superficie du disque, plus d'une lacune. Néanmoins on voit clairement que le dessin continu, dont il est recouvert, se trouve partagé en six sections égales séparées par autant de petits médaillons ronds; chacune de ces rondelles, dont le circuit est bordé à l'intérieur par les mêmes petits crochets formant postes, contient une tête de jeune homme, dans des poses variées. Ce sont tantôt des adolescents à la chevelure ondulée, la tête gracieusement penchée, tantôt des faces robustes de gladiateurs à cheveux ras et à oreilles détachées du crâne. Ces visages, comme du reste toutes les figures ressorties en fin relief sur le marli, sont disposés en sens divergent du centre, c'est-à-dire que leur portion inférieure est dirigée vers la circonférence. Les postes, qui forment les six médaillons, bordent également les deux extrémités du marli; mais l'orle extérieur est, de plus, garni d'une dentelure que forment des olives alternant avec deux petites perles, le tout creusé dans la masse à l'emporte-pièce.

Venons maintenant aux sujets qui remplissent les six sections du rebord. Ce sont tous des scènes de chasse, les unes réelles, les autres mythiques. L'orfèvre s'est plu à alterner ces figures, dont les reliefs ont une saillie différente; de sorte que, à la suite d'un corps assez distinct, l'on en aperçoit toujours un autre ayant des contours plus vagues et plus confus. Pour ceux qui ont le plus de proéminence, les détails intérieurs sont exécutés en creux, tandis que pour les autres ils ressortent encore moins, sur le fond, que les silhouettes qui les contiennent. Cette alternance régulière produit un effet étrange qui, entre autres particularités, rend toujours les cavaliers moins distincts que leur monture, et la partie humaine des centaures beaucoup plus trouble que leur portion chevaline. Cependant nous tâcherons de suivre pas à pas ces représentations variées qui, toutes grossières qu'elles sont, ne manquent ni d'animation, ni d'un certain intérêt. Commençons par celle où l'on croit reconnaître, d'abord, un chasseur accroupi se défendant avec son épieu et son bouclier contre un sanglier, pendant qu'un lion se précipite au devant d'un cavalier également armé; derrière celui-ci un léopard tourne vers lui son mufle altier, en laissant passer un bœuf qui s'enfuit tête basse; enfin un second cavalier lance son cheval au galop, traqué qu'il est, de dos et de face, par deux autres fauves. Dans la série suivante c'est un centaure, la lance en arrêt et une grande branche de sapin sur le bras; il se trouve également entre un léopard et un tigre qui

l'attaquent des deux côtés en bondissant sur lui; un deuxième centaure, muni des mêmes armes, accourt pour le secourir. Plus loin, cette même scène à quatre combattants, c'est-à-dire deux centaures et deux fauves, se répète avec quelques variétés dans les poses; un arbre garni de quelques feuilles trilobées termine cette double scène cynégétique, dont les acteurs sont au nombre de huit. La section suivante commence par une lacune qui en a soustrait la moitié; dans ce qui en reste, il semble que l'on aperçoit l'arrière-train d'un cavalier armé d'un bouclier; puis un cerf se défendant contre un chien qui l'attaque et lui mord les jambes de devant; enfin deux grands lièvres fuyant dans un fourré. Au quatrième tableau, la corrosion du métal a rendu les images très confuses; on croit reconnaître cependant, dans un paysage montagneux et boisé, un cerf à haute ramure qui descend une pente; une biche, beaucoup plus distincte, monte en courant; puis, plus loin, est-ce un cavalier ou un carnassier qui attaque un daim? Enfin, tout au bout, sous un arbre à fruits ronds, est-ce un félin ou un singe qui rampe à terre? Passons plus rapidement sur la cinquième série, qui n'est que la reproduction du combat déjà décrit, entre quatre centaures, deux lions et deux léopards; on n'y remarque que de légers changements dans la posture des bêtes féroces et des chasseurs mythologiques. Arrivons enfin au dernier compartiment où huit animaux domestiques semblent simuler entre eux des luttes moins meurtrières; ce sont, selon toute apparence, des boucs et des chèvres, des chevaux et des taureaux qui se jouent en faisant des sauts et des gambades ou en s'élançant les uns vers les autres.

En somme, cette décoration circulaire du disque de Contzesti nous remet en mémoire, plutôt par ses sujets que par leur exécution, les vases d'argent sur lesquels au beau temps de la toreutique grecque, Acragas ciselait des chasses et des centaures; mais Pline, qui nous fait connaître cet artiste et ses œuvres célèbres[1], nous dit aussi que, de son temps déjà, l'art de ce grand maître était bien déchu. Notre plateau est loin de donner un démenti au naturaliste cisalpin. On peut affirmer même que ce travail d'orfèvre est fait à une époque beaucoup plus basse que celle des Antonins. Pour s'en convaincre on n'à qu'à mettre en présence la manière dont les luttes entre fauves et centaures y sont traitées, avec la célèbre mosaïque du Musée de Berlin, dite *mosaïque de Marefoschi*. Dans cette œuvre d'art, découverte en 1779 au milieu des ruines de la villa d'Hadrien à Tibur, ce sont aussi des centaures et des fauves qui se font la guerre; mais ce n'est plus là une lutte vulgaire. La scène est des plus pathétiques. Dans un site d'âpres rochers, dont le fond seul s'ouvre sur un horizon de forêt, un tigre déchire de ses griffes la belle poitrine de femme et les flancs de cavale d'une jeune centauresse terrassée et peut-être déjà morte. Le centaure, les cheveux et la barbe incultes, se précipite furieux vers la bête qui, sans lâcher sa proie, tourne la tête vers lui pour le menacer de ses crocs. Il a déja étendu à terre un lion qui râle baigné dans son sang; mais on dirait qu'il craint de lancer le gros bloc de pierre que ses bras robustes élèvent

1. Plinii, *Histor. natur.*, XXXIII, 55.

au dessus de sa tête, de peur de frapper mortellement sa compagne, en même temps que le tigre qui la lacère. Dans son angoisse visible, il n'entend même pas une panthère qui rugit contre lui du haut du rocher d'en face[1].

Bien qu'en ce moment les bas-reliefs du plat de Contzesti soient réduits à un état excessivement fruste, on sent tout de même qu'ils n'ont jamais révélé une inspiration aussi artistique. Les mêmes groupes se répétant plusieurs fois, à la suite les uns des autres, dénotent qu'ils ne sont plus que le produit d'une facture plus ou moins habile, qu'ils ont déjà passé dans le domaine de la pratique industrielle. On trouverait plus facilement les analogues des chasses représentées sur le marli de notre disque, dans les sculptures de certains sarcophages postérieurs de quelques centaines d'années au Christ (pl. 9), dans des coupes en verre gravé, peint et doré, de la même époque, et—je dirai plus—sur des pièces d'orfèvrerie asiatique datant probablement de l'ère des Sassanides[2]. C'est assez dire que le plateau que nous venons de décrire est un produit

1. La mosaïque en question a appartenu primitivement au cardinal Marius Marefoschi, qui l'avait fait déterrer dans la vigne du comte Fede, près de Tivoli. Cachée sous les madriers d'une écurie lors de l'occupation française du premier empire, elle en a été retirée fort endommagée, et c'est après qu'elle eut été réparée par le chevalier Barbieri qu'elle a été achetée pour le Musée de Berlin. Voy. *Musaico Marefoschi da Ed. Braun*, dans les *Annali dell' Instituto di corrispond. archeol. di Roma* 1848, t. XX, pp. 198 et sq. La gravure se trouve dans les *Monumenti inediti*, 1848, pl. 50.

2. Les scènes de chasse ont été employées très souvent par les sculpteurs anciens comme sujets de décoration. Nous n'en voulons citer ici qu'un seul exemple qui a surtout le mérite d'être presque inédit. C'est un sarcophage en pierre poreuse qui a fait partie de la collection du prince Michel Ghica, et qui en ce moment se trouve au musée lapidaire de Bucarest (pl. 9). Cette grande pièce vient probablement de l'une des nécropoles romaines si fréquentes dans la petite Valachie (Resca, Célei, Turno-Séverin, etc.). Sur la face principale on voit quatre personnages debout, revêtus de la toge, sous des arcs cintrés que soutiennent cinq colonnes. Les têtes sont mutilées plus que le reste des corps. Trois masques juvéniles remplissent les tympans d'intersection des voûtes. Les trois autres faces sont occupées par sept génies ailés. Trois d'entre eux, montés sur des socles quadrangulaires, sont espacés sur le grand côté : celui du milieu frappe des cymbales; les deux autres lèvent une jambe en dansant et tiennent d'une main une grande grappe de raisin; dans l'autre main, l'un a un bouquet de têtes de pavots, l'autre une feuille d'ache. M. Gr. Tocilesco, auquel nous avons fourni le dessin de ce monument pour son ouvrage roumain *Dacia inainte de Romani* (*Bucuresci*, 1880), croit (p. 673, note 243) que ces deux danseurs sont les génies érotiques *Himeros* et *Pothos*. Sur l'un des petits côtés du sarcophage, il y a deux autres génies sur des piédestaux moins élevés, qui jouent de la flûte à bec et de la flûte de Pan; enfin, le dernier petit côté est réservé à deux génies qui, se tenant embrassés, nous donnent les images souvent répétées de l'*Eros* et de l'*Antéros* des anciens. Quatre Victoires ailées, tenant d'une main une couronne et de l'autre une palme, sont placées dans les angles; mais il y en a deux grandes posées sur des supports carrés aux coins de la face postérieure, et deux plus petites dressées sur les chapiteaux des colonnes de la face principale. Jusqu'ici il n'y a rien pour la chasse; c'est dans un bandeau, qui entoure le bord supérieur du sarcophage, que l'on voit une suite très variée de scènes de chasse auxquelles participent trois chasseurs accroupis et vingt-quatre animaux de toute espèce, engagés dans des luttes diverses; ce sont des lions, des ours, des aurochs, des sangliers, des renards, des loups, des biches, des lièvres et des chiens, alternés de quelques touffes d'arbres et de buissons.

Nous avons cité également les coupes en verre gravé, peint et doré, sur lesquelles on voit des sujets de chasse et qui, par le style de leurs décorations, rappellent le plateau d'argent de Contzesti. Nous renvoyons pour la comparaison aux figures de celles qui ont été découvertes dans les régions rhénanes et qui sont publiées dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunde im Rheinlande* de Bonn, Heft LXIX, 1880; *Rœmische Glæser*, pp. 49-64, Taf. I, II, III, IV; ainsi que A. Straub, *Le cimetière gallo-romain de Strasbourg. Strasbourg, 1881*.

Pour compléter ces comparaisons par la description succincte et la reproduction d'un vase d'argent de style sassanide qui aide à apprécier la façon dont les sujets analogues étaient traités, vers la même époque, par les orfèvres gréco-romains et par ceux de la Perse, nous renverrons le lecteur à la pièce du Musée de l'Ermitage impérial, dont nous avons parlé dans la note à la p. 58

tardif de l'industrie métallique des anciens. Trouvé dans la même contrée que celui de Pétrossa, nous le croyons presque son contemporain; dans tous les cas, il lui est de bien peu supérieur quant au style et à l'habileté artistiques qui les caractérisent tous les deux.

Aussi ce plateau est-il la moins importante des trois pièces d'orfèvrerie antique qui, par l'intermédiaire de l'amiral Tchitchagoff, commandant des armées d'occupation russes, vers 1808, parvinrent au Musée de l'Ermitage impérial. Les deux autres vases sont une grandre hydrie richement ornée de bas-reliefs et de figures en ronde-bosse, et un petit seau ou *situla* dont le pourtour est décoré de scènes mythologiques.

Dans ces trois pièces les ornements abondent; mais ils sont incontestablement marqués de la tare qui déprécie les œuvres des basses époques de l'art antique. Ce déchet semble se faire moins sentir dans le petit seau d'argent que dans les deux autres pièces; et pourtant tous les trois ne laissent aucun doute, ni sur l'origine gréco-romaine, ni sur la période de décadence à laquelle on doit les attribuer. Tout porte à croire qu'il faut les ranger parmi les produits de cet art exubérant, mais non point encore difforme, qui, vers les derniers temps du paganisme, cherchait parfois à se rattacher aux traditions classiques de la Grèce. En voulant alors trop bien faire, on laissait voir de toutes parts les subtilités prétentieuses de la conception et les faiblesses d'une exécution molle et relâchée.

Le plateau que nous venons d'étudier est publié ici pour la première fois; nous nous sommes servi à cet effet des documents que nous devons à l'obligeance de M. G. Kieseritzky, conservateur au Musée de l'Ermitage impérial. Les deux pièces du même Musée, qui proviennent de la trouvaille de Contzesti, ont été déjà publiées plusieurs fois. Sur la *situla* on voit trois scènes de mythologie érotique, à savoir : Hylas ravi par les nymphes du fleuve Ascanios, Daphné surprise dans son bain par Apollon accompagné de Cupidon armé d'une torche enflammée, et enfin Léda embrassée par le cygne de Jupiter, que l'Amour soutient sur son dos[1]. La grande urne d'argent (0m 44 de hauteur) est décorée, sur son pied, de Néréides montées sur des hippocampes; sur sa panse, on voit se déployer un combat entre les Grecs à pied et des Amazones à cheval; enfin, sur son épaulement, il y a une chasse aux sangliers; le vase a pour anses deux centaures portant des hydries sur leurs épaules et reposant avec leurs pieds de devant sur une espèce de tronc de palmier dépourvu de son couronnement[2]. Bornons-nous, en ce qui concerne la dernière de ces deux pièces, à signaler une analogie inté-

de la *Gazette archéologique* de 1886, et à la pl. XI qui l'accompagne. Nous pensons que tous les rapprochements que nous venons de faire entre tant de monuments divers et surtout entre des travaux d'orfèvrerie anciens, orientaux et presque inédits, ne manquent ni d'intérêt ni d'utilité dans une étude qui tend à élucider l'histoire artistique des régions de la mer Noire au temps de l'invasion des Barbares en Europe.

1. Ce seau a été dessiné et expliqué par Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 199; par Kœhne, dans les *Mémoires de la Société archéologique de Saint-Pétersbourg*, t. I, pl. I, et enfin dans les *Antiquités du Bosphore cimmérien, conservées au Musée de l'Ermitage impérial*, 1854, t. I, pl. XXXIX.

2. Cette urne a également paru dans le dernier des ouvrages cités plus haut, pl. XL-XLIII.

ressante. En 1825, on a acheté à la vente du comte Fries, pour le Cabinet des Antiques de Vienne, la portion antérieure d'un centaure en argent avec des dorures. C'était, dit-on, un fragment de l'un des vases de la grande trouvaille faite, en 1810, à Falerii[1].

Mais pour en revenir à l'ensemble de la découverte, faite vers la même époque en Moldavie, découverte fort importante et peu connue jusqu'à présent, nous nous permettrons de traduire et de résumer ici ce que nous en avons dit dans deux de nos publications en langue roumaine[2].

« La commune de Contzesti se trouve située sur le versant méridional des coteaux qui longent le Pruth, juste à l'embouchure du torrent appelé Podriga ou Hodriga. C'est là qu'on a découvert, au commencement de ce siècle, pendant les années où les principautés roumaines étaient occupées par les armées russes, c'est-à-dire entre 1806 et 1812, un véritable trésor d'objets anciens, dont une partie est encore conservée au Musée de l'Ermitage impérial à Saint-Pétersbourg. Il a été publié en Roumanie deux relations concernant cette nouvelle; j'en extrairai les faits qui me paraissent le moins douteux[3]. Un garçon de treize ans, Vasilé al Pakitzi, avec deux autres enfants qui faisaient paître des brebis le long du torrent de Podriga, sur la propriété de la famille Jamandi, aperçurent un jour, dans un éboulement récent de la berge, un disque d'argent, ainsi que plusieurs pierres précieuses, qui étaient des rubis et des émeraudes. Les propriétaires avertis firent faire immédiatement des recherches, et ils ne tardèrent pas à découvrir dans les terrains dévalés d'autres pierres fines et des baguettes d'or; puis, ayant fait creuser la berge, on se trouva tout à coup en face d'une voûte construite en pierres de taille et pavée de dalles; là était un tombeau contenant les ossements d'un homme, entouré de nombreux et riches ornements, ainsi qu'un squelette de cheval. L'eau torrentielle avait pénétré dans cette voûte et avait entraîné dans la vallée les objets découverts par les enfants; mais lorsque la voûte fut ouverte, on n'en trouva pas moins, dans la partie gauche, un cercueil en bois pourri qui était encore maintenu par ses armatures en or massif. Au dedans de la bière étaient les ossements de l'homme enveloppés dans une étoffe de soie également pourrie, mais ayant conservé de riches ornements en fil d'or et en pierres précieuses. A la tête du cercueil, il y avait une couronne d'or massif en forme de bandeau à pointes dressées en l'air et parsemée de gemmes.

« Au côté gauche du cercueil se trouvait le squelette du cheval, dont le harnachement était aussi couvert d'ornements en or massif; on croit que deux de ces boucles ont été conservées par M. le colonel Pisotzky. (Je n'ai pas réussi à constater si ce fait est réel.)

1. Voy. J. Arneth, *Gold-und Silber-Monumente*, p. 75, nº 19, pl. s. vi, et E. von Sacken und Fr. Kenner, *Die Sammlungen des K. K. Münz-und Antiken-Cabinettes*. Wien, 1866, p. 335, nº 42.

2. *Notitie despre localitâtile insemnate prin rematitie antice in districtul Dorohoiu*, inséré dans le *Monitorul officiale al României*, nº 152 du 13/25 juillet 1871, et *Istoria Archeologiei*, t. I, pp. 566-572.

3. Nous devons l'une de ces relations à feu M. le professeur Georges Saulesco, de Jassy; elle a paru dans le journal *Bucimul* de Bucarest (année 1862, nº 54, p. 211); l'autre, écrite par M. le colonel A. Guritza, se trouve dans le *Buletinul Instructiunei publice* de M. V. A. Urechia (1865 et 1866, pp. 284 et 285.

A droite de la bière, on voyait un plateau en or massif sur lequel était posé un objet qui s'est réduit en poussière au contact de la main. Vers le fond de la voûte on a trouvé un grand vase en argent de la capacité de deux *vèdres* (30 litres, 400), orné de différentes pierres (?) et de figures, et ayant pour couvercle un cavalier, tandis que, à la place des anses, il y avait deux chevaux s'avançant vers l'orifice du vase. Auprès de ce vase était un plateau avec plusieurs gobelets. M. Georges Jamandi en a gardé deux jusque dans ces dernières années. Mais Mme Jamandi a préféré les transformer en divers objets. D'autres pièces plus petites ont également été trouvées dans cette voûte.

« Dans la relation de M. le professeur Saulesco, le grand vase en argent doré, muni de pierres fines et de figures d'hommes et de bêtes fauves, et portant de plus des inscriptions (on ne sait en quelle langue), est désigné comme un sarcophage de forme semi-ovale, c'est-à-dire comme une urne funéraire posée sur un pied en métal précieux. En arrière de cet objet on prétend qu'il y avait un trophée d'argent en forme de candélabre avec des reliefs, auquel était suspendue une armure, c'est-à-dire un arc, un carquois avec des flèches, une épée, un sceptre, un bouclier et une trompette, le tout en argent, décoré de dorures et de pierres fines. Le trophée était dominé par un casque avec une couronne en or gemmé. Là aussi on a vu, dit-on, un disque d'argent supportant une poule avec ses poussins en vermeil, ornés de pierres précieuses.

« Il est difficile de constater d'une façon positive laquelle de ces deux relations est la plus véridique; il ne l'est pas moins de connaître le sort de tous les objets que la famille Jamandi, entrée immédiatement en désaccord à cause du partage, n'a pas réussi à dérober totalement aux investigations des autorités. Toujours est-il que l'amiral commandant Tchitchagoff est parvenu à s'approprier, pour le Musée de Saint-Pétersbourg, les trois pièces que nous avons mentionnées plus haut. »

J'avais appris toutefois que M. Demètre Stourdza, numismatiste fort distingué et membre de l'Académie roumaine, possédait un feuillet écrit que feu son père s'était procuré autrefois comme l'un des manuscrits renfermés dans la riche sépulture de Contzesti. Mon savant collègue offrit cette pièce curieuse à la collection de notre Académie; c'était un carré oblong de papier de coton (*charta bumbacea*, 0m 20 de longueur sur 0m 07 de hauteur), teint en noir et couvert de quatre lignes de caractères thibétains tracés en blanc. Je réussis à y déchiffrer le titre et l'invocation initiale du Dordjé-Tchotpa ou bréviaire bouddhiste des bonzes du Thibet[1]. Mais comment un document de ce genre pouvait-il se trouver dans la tombe de Contzesti, d'où l'on avait retiré des vases romains d'une époque antérieure à l'ère chrétienne?

J'ai supposé (*Istoria Archeologiei*, I, p. 551) que, lors de l'expédition dévastatrice que firent les Mongols du Kaptchak, conduits, en 1240, par Batu-Khan, jusque dans la région des Carpathes et du bas Danube[2], un chef des Tartares qui, — on le sait — depuis

1. Voir la traduction et le texte de ce livre sur la *Sagesse transcendante*, donnés par M. J. J. Schmidt dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg* de 1837.

2. Voy. la Chronique arabe de Fazel-ullah-Raschid, au règne du Khan Ogotai.

Gengis-Khan, s'étaient déjà convertis à la religion bouddhiste et avaient adopté l'écriture thibétaine, avait été enterré, selon le rite traditionnel des Scythes, dans un tombeau construit sur les bords du Pruth, où l'on avait déposé son cheval, ses bijoux et ses vases précieux. Parmi ceux-ci on avait choisi, comme étant spécialement dignes de cet honneur, d'antiques vases, découverts peut-être dans ces mêmes régions pillées et dévastées. De cette façon, les trois pièces d'orfèvrerie qui sont aujourd'hui au Musée de l'Ermitage, se seront trouvées associées, dans le caveau de Contzesti, à l'inscription thibétaine conservée par M. D. Stourdza. En effet, selon les usages funéraires des bouddhistes, des banderolles toutes semblables sont placées autour du cercueil des adorateurs de Çakya-Muni.

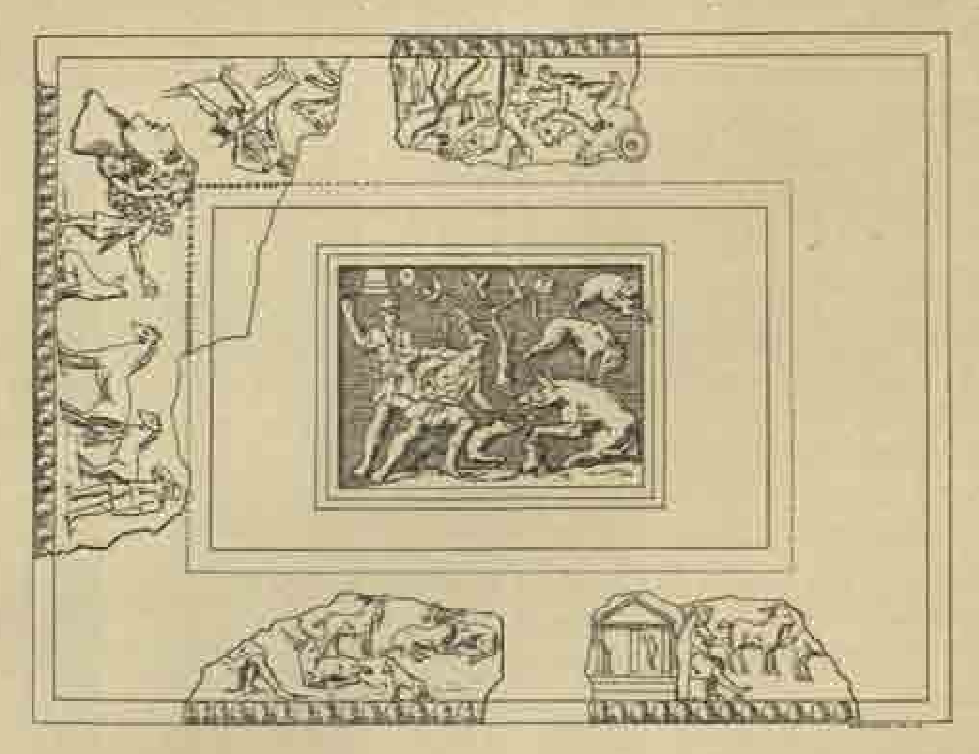
Le lecteur voudra bien excuser cette longue digression en faveur de l'intérêt tout spécial qu'elle a pour l'archéologie nationale de la Roumanie. On y constatera un fait important, c'est que, dans ce pays si souvent bouleversé par les invasions de races différentes, il n'est pas plus rare de voir se confondre les produits de l'industrie grecque et romaine avec ceux des peuples peu cultivés qui ont précédé l'introduction de l'élément latin en Dacie, qu'avec les traces des Barbares qui, après un assez court espace de temps, ont arraché cette province à l'Empire romain; on verra aussi que toutes ces hordes passagères n'ont pas réussi à effacer les empreintes durables qu'y ont laissées les Romains pendant une domination d'environ 170 années seulement.

Puisque nous parlons ici des pièces d'orfèvrerie antique ayant pour décoration des sujets de chasse, nous saisirons l'occasion qui nous est ainsi offerte de compléter et rectifier une lettre posthume de M. A. de Longpérier, laquelle a paru dans la *Gazette archéologique* de 1883. Il s'agit également d'un plateau en argent, mais de forme quadrangulaire, *lanx quadrata*, qui a été trouvé au dernier siècle en Angleterre.

Il y a été découvert tout fragmenté, en 1729, dans le parc de Risley, comté de Derby. Complet, il aurait eu 0^{m} 47 de longueur sur 0^{m} 35 de largeur; actuellement on n'en retrouve même plus les débris, mais un dessin en a été fait et publié en 1736, par William Stukley, sous les auspices du baron de Willughby[1]. Sous ce plateau rectiligne,

1. William Stukley, *An account of a large silver plate of antique basso-relievo roman workmanship, found in Derbyshire, 1729, read before the Antiquarian Society of London, 8 april 1736*. Nous avons fait copier et réduire le dessin qui accompagne cette brochure, en le dépouillant de toutes les inscriptions qui l'entourent et qui renferment, d'abord, des renseignements sur la découverte de cette « *roman Lanx or Salver* », dessinée en 1736, d'après les fragments restants; puis une dédicace au « most noble prince *Peregrine* Duke of *Ancaster* and *Kefteven*, marquiss and Earl of *Lyndsey*, Baron *Willughby* of *Eresby*, hereditary Lord great Chamberlain of England, Lord Lieutenant and Custos Rotulorum of the county of Lincoln, etc., etc., etc., avec les armes du Lord; enfin on y trouve aussi une attribution de ce plat à saint Exuperius, évêque de Toulouse (?), qui, au IVe siècle, l'aurait offert à l'église de Bourges en France; de là il serait passé en Angleterre, pendant les guerres du règne de Henri V, lorsque, en 1421, une bataille fut livrée près de cette église. M. le comte de Toustain, auteur d'un *Essai historique sur la prise et l'incendie de la ville de Bayeux en 1105*, a rectifié l'erreur de cette dernière assertion et a prouvé que, dans l'inscription que le plateau du Derbyshire portait au dos, il fallait lire *Ecclesiæ Bagiensi* et non pas *Bogiensi*. C'est donc au sac de Bayeux par les Anglais en 1105, que le grand plat d'argent a été enlevé au trésor de l'église de Bayeux en Normandie. Voyez la note de M. Ad. de Longpérier, *Sur un vase antique d'argent découvert en Angleterre*, dans la *Gazette archéologique* de 1883, pp. 78-79, et *Œuvres*, t. VI, pp. 290-92. M. de Longpérier, qui ne connaissait pas le dessin de Stukley, croyait devoir ranger cette *lanx quadrata* parmi les *missoria* ronds dont nous parlerons dans notre ouvrage sur le trésor de Pétrossa.

que nous reproduisons en petite dimension on trouvait cette inscription : Exsuperius Episcopus Ecclesiæ Bagiensi dedit ; il avait donc appartenu primitivement à l'église de Bayeux, en France. Ce qu'on en peut voir encore représente, au centre, une scène de chasse au sanglier, qui se passe entre deux chasseurs armés de lances ou d'épieux, *contus*, un vieux solitaire, un ragot et deux chiens. Une chasse à la battue se répète en un certain endroit du pourtour. Trois autres fragments du marli, qui paraît



avoir eu de 8 à 9 centimètres de largeur, nous présentent des scènes pastorales : on y trouve d'abord les jambes d'un berger assis, qui faisait paître des béliers et des boucs, en jouant propablement de la flûte ; puis un autre berger trayant l'une de ses chèvres ; enfin, deux gardiens de chevaux en liberté. Au seul coin du plateau qu'on a pu voir, il y avait une grande tête de jeune homme, vue de profil. Les bords du marli paraissent avoir été ornés de perles, comme ceux du plateau rond de Pétrossa ; sur l'orle extérieur elles étaient plus grosses que sur l'orle de l'intérieur.

A. ODOBESCO.

BUSTE D'ATHLÈTE AU MUSÉE DU LOUVRE

(Planche 10.)

Le magnifique buste d'athlète que reproduit notre planche 10, bien qu'entré depuis quatre-vingts ans au Musée du Louvre, avec les marbres de la villa Borghèse dont il ornait un portique [1], est loin d'avoir encore appelé l'attention dans la mesure de son intérêt et de son mérite. M. Conze se plaignait, en 1864, qu'il n'en existât ni reproduction ni moulage [2]. Il est vrai que ce buste avait été gravé, dès 1853, dans le cinquième volume du *Musée de sculpture* de Clarac [3]; mais le savant allemand était bien excusable de ne point le reconnaître sous l'incroyable travestissement que lui a infligé le graveur. L'athlète aux traits virils, à l'expression sévère et presque maussade, est devenu un jeune homme quelconque, doucereux et banal comme un héros grec de Guérin. Il y a dans le recueil de Clarac bien des statues et bien des bustes qui, pour avoir été gravés, n'en sont pas moins inédits.

M. Frœhner a inséré, dans son intéressant ouvrage *les Musées de France*, une reproduction du buste du Louvre par la phototypie [4]. Cet art était encore dans l'enfance au moment où l'in-folio de M. Frœhner fut publié. La planche consacrée à notre buste, et que n'accompagne malheureusement aucune notice, est particulièrement défectueuse. La photographie, mal venue et prise de trop haut, a encore été gâtée par un silhouettage maladroit. C'est ce qui explique comment M. Michaëlis, jugeant d'après cette reproduction imparfaite, n'a pu reconnaître la ressemblance de l'athlète du Louvre avec celui d'Ince Hall, dont M. Conze l'avait rapproché fort justement [5]; c'est ce qui explique aussi que nous ayons cru devoir publier une œuvre qui n'a été, jusqu'à présent, ni bien reproduite, ni étudiée.

Le buste du Louvre est en marbre pentélique; la partie supérieure de la tête, l'extrémité du nez et la poitrine sont des restaurations modernes, exécutées avec intelligence, que la notice de Clarac ne signale pas. La tête est d'un ovale prononcé, effilée vers le bas; la bouche a quelque chose de dur et de triste, caractère commun à plusieurs sculptures de la même époque [6]. Le nez est fort, les yeux, petits et oblongs, sont comme

1. Clarac, *Musée des Antiques*, 1830, p. 132.
2. *Archæologischer Anzeiger* de Gerhard, 1864, p. 223.
3. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 1073, n° 398.
4. Frœhner, *Musées de France*, 1873, pl. xxxvii.
5. Michaëlis, *Ancient marbles in great Britain*, p. 367.
6. Michaëlis, *loc. laud.*, observe que ce caractère se retrouve, bien plus prononcé encore, dans la tête de la Junon Farnèse, *Monumenti dell' Instituto*, t. VIII, pl. 1. Cette tête a été considérée par Brunn comme une copie d'après Polyclète (*Annali*, 1864, p. 297). Il n'est pas certain qu'elle représente une Junon.

cerclés par des paupières en bourrelet qui ajoutent à la sévérité de l'expression[1]. Les cheveux, ceints d'une bandelette, sont coupés courts et disposés en petites boucles; ils sont relevés sur le devant de la tête et descendent assez bas sur la nuque. Ces caractères permettent de reconnaître avec certitude une statue d'athlète, bien que les oreilles ne soient pas tuméfiées, comme elles le sont en général dans les têtes de lutteurs[2]. L'étiquette du Louvre indique dubitativement le nom de Thésée : c'est une attribution tout à fait invraisemblable. Clarac y voyait avec raison un athlète, en ajoutant qu'une physionomie semblable avait parfois été donnée à Mercure.

Les œuvres des sculpteurs contemporains de Phidias ou un peu plus âgés que lui, comme Myron, Calamis, Pythagore de Rhégium, n'ont été signalées et étudiées avec soin que depuis une vingtaine d'années[3]. Le mérite d'avoir appelé l'attention sur elles et d'avoir contribué par là à débrouiller la confusion des anciennes écoles, revient surtout à M. Brunn. On a pu, en particulier, reconstituer un groupe de têtes, disséminées à travers les musées de l'Europe, qui, bien que contemporaines de Phidias, appartiennent à une école toute différente et ont été classées, à titre provisoire, sous le nom de Myron, dont le *Discobole* du palais Massimi nous fait connaître par à peu près la manière.

A cette série de sculptures, dont l'étude n'est encore que commencée, se rattache le buste du Louvre. M. Conze s'en est souvenu fort à propos, en 1864, devant une œuvre analogue de la collection Blundell. On sait que cette riche galerie d'antiques, qui compte plus de cinq cents numéros, a été créée au dix-huitième siècle par Henry Blundell, et luxueusement installée à Ince Hall, près de Liverpool[4]. M. Conze y a signalé, entre autres œuvres remarquables, une tête d'éphèbe grec, qu'il décrit ainsi : « Le visage est d'un ovale un peu allongé, la tête est également assez longue dans son développement du front à l'occiput. Les cheveux sont courts et bouclés, avec de petites mèches sur les tempes. Cette tête me rappelle surtout la belle tête du Louvre, à droite de la porte d'entrée, dans la salle grecque, qui semble n'avoir pas encore été jugée digne d'une gravure ou d'un moulage. Les oreilles de la tête d'Ince Hall, non moins que la disposition des cheveux, prouvent que cet éphèbe n'était pas étranger aux luttes athlétiques. Je ne me souviens pas d'avoir vu ailleurs une indication si nette de l'oreille du pugiliste tuméfiée par les coups. »

La tête Blundell, dont il existe des moulages, a été publiée[5] en photographie dans

1. Même caractère dans la Junon Farnèse et d'autres têtes de la même école.

2. Otfried Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 329, 7; Winckelmann, *Monumenti inediti*, tav. LXIII; *Histoire de l'art*, l. IV, ch. 4; Rayet, *Monuments grecs*, 1877, p. 4-5. Sur les cheveux courts des athlètes, voir Waldstein, *Journal of hellenic studies*, I, p. 172 et suiv.

3. Voir Brunn, *Annali dell' Instituto*, 1858, p. 374; 1879, p. 201; Kékulé, *Ueber den Kopf de Praxitelischen Hermes*, 1882; Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, 1886.

4. Conze, *Archæologischer Anzeiger*, 1864, p. 223; Michaëlis, *Ancient marbles in great Britain*, p. 333 et suivantes.

5. *Archæologische Zeitung*, 1874, pl. 3 et p. 20 (*Ancient Marbles*, p. 367); Wolters, *Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, n° 459; Kékulé, *Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes*, p. 12. Elle avait déjà été signalée par Waagen, dans ses *Treasures of art* (t. III, p. 257), qui l'attribue fort justement à la période immédiatement antérieure à Phidias.

l'*Archæologische Zeitung*, avec une notice de M. Michaëlis. Malgré une analogie générale incontestable, elle diffère à plusieurs égards de celle du Louvre. Les cheveux sont plus touffus et détaillés avec plus de soin, le travail et l'expression semblent plus durs. Blundell l'a acquise du graveur napolitain Volpato; comme le buste du Louvre, celui d'Ince Hall proviendrait donc de la Grande-Grèce. M. Michaëlis était tenté de rapporter le buste d'Ince à l'école du Péloponnèse, mais M. Kékulé préfère le rattacher à celle de Myron[1]. Parmi les têtes viriles analogues, outre celle du *Discobole* Massimi, dont il n'existe pas encore de moulage[2], on peut énumérer les suivantes :

1° La tête d'éphèbe du palais Riccardi à Florence, très semblable à celle du Discobole[3];

2° La tête dite d'Hermès, qui a passé en 1812 de la collection William Chinnery au Musée Britannique[4];

3° La tête de l'athlète de Munich, dont le type marque déjà un développement des précédents, et a sans doute été modifiée par le copiste[5].

A côté des sculptures que nous venons de nommer, se placent, à titre d'analogues plus éloignés, mais appartenant encore à la même famille, trois monuments étudiés en dernier lieu par M. Kékulé. Ce sont :

1° La tête du *Tireur d'épine* au Capitole[6];

2° Une magnifique tête en bronze, du Musée de Munich[7];

3° La tête d'Apollon dans le fronton occidental d'Olympie[8].

Nous ajouterons encore deux sculptures qui nous paraissent se rattacher au même groupe :

4° Une tête de Lapithe dans le fronton occidental d'Olympie[9];

5° La tête de l'athlète dit *Apollon de Choiseul-Gouffier*, statue dont on a trouvé une réplique à Athènes, et que M. Waldstein rapporte avec beaucoup de vraisemblance à Pythagore de Rhégium, contemporain et émule de Myron[10].

Les sculptures que nous venons de citer diffèrent toutes du buste du Louvre par l'arrangement des cheveux, ce qui s'explique en partie par la différence des sujets traités; mais elles ont en commun avec lui la petitesse et la longueur des yeux, la saillie des paupières et la forme ovale du visage. La plus ancienne réplique connue du *Tireur*

1. Kékulé, *Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes*, p. 12.

2. Le possesseur actuel de cette statue est le prince Lancelotti. Cf. Lucy Mitchell, *A history of ancient sculpture*, p. 293 et fig. 139.

3. Heydemann, *Mittheilungen aus Antikensammlungen*, Taf. 6, p. 101, 163; Dütschke, *Antike Bildwerke*, t. II, p. 163; Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 458.

4. *Ancient marbles*, II, pl. 21; Ellis, *Townley Gallery*, I, p. 325; Müller-Wieseler, *Denkmæler*, t. II, pl. 28, n° 303; Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 460.

5. *Monumenti dell' Instituto*, t. XI, pl. 7; Brunn, *Annali*, 1879, p. 201.

6. Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. I, pl. 35; Kékulé, *Archæologische Zeitung*, 1883, p. 229 et pl. 11.

7. Kékulé, *loc. laud.*; Piroli, *Musée Napoléon*, t. IV, pl. 74; Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 216.

8. Kékulé, *loc. laud.* (face et profil).

9. *Ausgrabungen zu Olympia*, 1876-77, pl. XV A; Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, fig. 1844.

10. Waldstein, *Journal of hellenic studies*, T. I, p. 179, pl. V = (*Essays on the art of Pheidias*), p. 323; Conze, *Beitraege zur Geschichte der griechischen Plastik*, pl. 3-5, p. 15.

d'épine, le bronze de M. Edmond de Rothschild[1], présente même des cheveux courts, en petites boucles touffues, au lieu de la longue chevelure du grand bronze conservé au Capitole. Quant à la tête du Lapithe d'Olympie, les cheveux y sont figurés par des *tire-bouchons* conventionnels, procédé que l'on retrouve dans la belle tête en bronze de Tchinly-Kiosk, publiée ici même par O. Rayet[2], dans le *Discobole* Massimi et dans la copie napolitaine du groupe des *Tyrannicides* par les sculpteurs attiques Critios et Nésiotès[3].

M. Kékulé a mis en évidence le lien de parenté étroit qui existe entre le type du *Tireur d'épine* et les sculptures du fronton occidental d'Olympie attribuées par Pausanias à Alcamène[4]. Il s'est rencontré avec M. Loeschke pour faire honneur du *Tireur d'épine* à Pythagore de Rhégium, et cela tout à fait indépendamment de M. Waldstein, qui rapporte au même artiste, par des raisons qui m'ont toujours paru très fortes, l'Apollon de Choiseul-Goulfier et sa réplique athénienne. Nous avons déjà signalé l'analogie de style entre ces dernières statues et le buste du Louvre, que nous attribuerions très volontiers à la même école.

M. Kékulé a été plus loin. S'autorisant de ressemblances incontestables, qu'il a eu le mérite de mettre en lumière, entre les sculptures d'Olympie et les métopes de Sélinonte, il a émis l'hypothèse hardie que le temple olympien pourrait bien avoir été décoré et même construit par des artistes de Sicile et de Grande-Grèce[5]. Il y aurait eu là, presque au moment des chefs-d'œuvre de Phidias, une sorte d'action en retour de l'Occident sur l'Orient hellénique; l'on hésite beaucoup à tirer une conclusion aussi grave des arguments que M. Kékulé a fait valoir. La ressemblance entre les sculptures d'Olympie et celles de Sélinonte peut aussi s'expliquer par une hypothèse inverse. Les sculpteurs du Péloponnèse ont entretenu des rapports suivis avec les villes et les princes de la Sicile et de l'Italie méridionale. Pythagore, qui était originaire de Samos[6], s'établit à Rhégium; Onatas et Agéladas travaillèrent pour les Tarentins, Glaucias d'Égine pour Gélon, Glaucos et Dionysos d'Argos pour Smikythos de Rhégium. Il y a dans les sculptures d'Olympie, malgré un caractère de barbarie qui nous déroute, plus d'un trait qui rappelle l'école attique antérieure à Phidias. Un Lapithe ressemble au Discobole, une Lapithesse présente une analogie frappante avec le type de la Vénus Genitrix que l'on a précisément rapportée à Alcamène, auteur du fronton occidental suivant Pausanias[7]. C'est que l'ancienne école attique dérive de deux sources tout à fait différentes, l'école ionienne d'une part et, de l'autre, les écoles péloponnésiennes d'Argos et de Sicyone. Dans les confuses généalogies des vieux artistes, on peut saisir le lien qui rattache

1. Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. I, notice de la pl. 35; *Gazette archéologique*, 1882, pl. 9, 10, 11 (de Witte).

2. *Gazette archéologique*, 1883, pl. 1, p. 85; Reinach, *Catalogue du Musée impérial*, 1882, p. 62; Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 461.

3. *Museo Borbonico*, t. VIII, pl. 7, 8; *Annali dell' Instituto*, 1874, tav. G.

4. Kékulé, *Archæologische Zeitung*, 1883, p. 230-248.

5. Kékulé, *art. cité*, p. 239-242.

6. Cf. Lœwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, p. 29.

7. Nous comptons publier prochainement dans la *Gazette* une étude sur la Vénus Genitrix et les antécédents de ce type dans l'art attique.

Athènes au Péloponnèse et le Péloponnèse à la Sicile. Myron est élève d'Agéladas d'Argos, où les Crétois Dipoinos et Scyllis ont porté les traditions de leur art; ces mêmes Crétois ont été les maîtres de Cléarque, sculpteur de Rhégium, qui fut, à son tour, le maître de Pythagore. Pausanias nous a fait connaître la généalogie de ce dernier artiste, ou plutôt les représentants successifs de l'école qu'il illustra; nous trouvons à l'origine, soit Dipoinos et Scyllis, soit les deux Spartiates Syadras et Chartas. Malheureusement, il n'y a là pour nous que des noms, et ces filiations compliquées ne reposent que sur le témoignage de Pausanias. On a de bonnes raisons, aujourd'hui, pour ne point se fier aveuglément au Périégète. S'il a fait du fronton occidental d'Olympie une œuvre attique, nous ne sommes vraiment pas obligés de l'en croire; nous y verrons plutôt le travail d'un artiste anonyme du Péloponnèse, apparenté d'une part à Agéladas, maître de Myron, de l'autre à l'école dorienne de la Grande-Grèce.

Les considérations qui précèdent nous ont éloigné du buste du Louvre, mais en apparence seulement : elles font comprendre l'importance que nous attribuons, dans l'histoire de l'art avant Phidias, à cette œuvre d'une remarquable conservation, qui fait partie d'une série encore si obscure et si peu nombreuse. Rappelons, en terminant, que Pline, copiant sans doute un critique grec, loue Pythagore de Rhégium, célèbre pour ses statues d'athlète, d'avoir montré plus d'habileté et de finesse que ses prédécesseurs dans le rendu de la chevelure[1]. Si l'on compare les bustes du Louvre et l'Ince à la tête du Lapithe, par exemple, qui leur ressemble d'une manière générale, *en plus brutal*, pour ainsi dire, on remarquera que le traitement sobre et expressif de la chevelure est un des avantages les plus frappants des premiers. Ce traitement fait plutôt songer à un original de bronze, matière ordinaire des statues de Pythagore. L'autre éloge décerné par Pline au même artiste, d'avoir excellé dans le rendu des muscles[2], est également applicable au buste de Paris. Ses caractères de beauté un peu rude, d'où la grâce et l'expression morale sont absentes, s'accordent parfaitement avec ce que nous savons d'un artiste qui n'a guère sculpté que des figures viriles et des athlètes. Peut-être aussi pourrait-on alléguer que notre marbre, comme celui d'Ince Hall, a été découvert dans l'Italie méridionale, où les œuvres du sculpteur de Rhégium devaient être fort en faveur. Ce ne sont là, nous l'avouons, que des indices, et les archéologues doivent toujours craindre de ressembler à ces collectionneurs de tableaux qui, ne connaissant ou ne voulant connaître que des maîtres, attribuent toute peinture romaine à Raphaël et toute peinture flamande à Rubens. Contentons-nous de dire que le buste du Louvre répond assez bien à l'idée que nous pouvons, dans notre ignorance actuelle, nous faire des statues athlétiques de Pythagore.

SALOMON REINACH.

1. *Primus expressit capillum diligentius* (Pline, *Hist. nat.*, XXXIV, 59).

2. *Nervos et venas expressit diligentius* (Pline, *ibid.*; cf. Waldstein, *Journal of Hellenic Studies*, I, p. 191).

TÊTE DE BACCHUS AMMON

AU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

(PLANCHE 10.)

On ignore la provenance de cette tête imberbe en granit noir, que nous avons signalée, il y a cinq ans, dans notre *Catalogue du Musée de Constantinople* sous la désignation de Jupiter-Ammon[1]. Le caractère individuel de la physionomie la ferait certainement considérer comme un portrait sans les deux cornes de bélier qui trahissent le dieu. Au sommet de la tête est percé un trou qui paraît avoir servi à l'insertion d'un ornement en métal.

Lorsque les têtes avec cornes de bélier sont barbues, on n'hésite pas à y reconnaître Jupiter-Ammon : la difficulté commence lorsqu'elles sont imberbes. Sestini[2], T. Combe[3], L. Müller[4], M. Stephani[5] et d'autres ont admis l'existence d'un Bacchus libyen à cornes de bélier et ont reconnu ce type juvénile sur des monnaies de Thasos, de Tenos, de Lesbos, d'Abydos et de Cyrénaïque[6]; M. Duchalais[7] a proposé d'y reconnaître Apollon Carnéius ou un Battus-Aristée-Jupiter; enfin, M. Thraemer[8] considère comme douteux le Bacchus aux cornes de bélier des numismatistes et préfère désigner les têtes de cette série sous le nom de Jupiter-Ammon jeune. M. L. Müller, qui a consacré une étude très intéressante à cette question[9], pense qu'à l'époque d'Alexandre et de ses successeurs, la tête imberbe à cornes de bélier sur les monnaies offre peut-être l'effigie du conquérant ou de tel ou tel autre roi d'Egypte[10]. Il remarque que sur

1. *Catalogue*, p. 41, n° 307. La hauteur est de 0 m. 26.

2. Sestini, *Descr. num. vet.*, p. 561; *Mus. Hedern*, *Statere antiche*, p. 72. Cf. Eckhel, *Doctrina num. vet.*, t. IV, p. 118.

3. Combe, *Num. mus. Brit.*, p. 239.

4. L. Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, t. I, p. 102.

5. Stephani, *Compte rendu de la commission impériale de Saint-Pétersbourg*, p. 1862, p. 76.

6. Il faut ajouter les monnaies de Métaponte et de Nucéria en Italie; cf. Müller, *loc. laud.*, p. 102, n. 2, et les auteurs cités par lui.

7. Duchalais, *Revue de numismatique*, 1850, p. 391-404. Déthier, ancien directeur du Musée de Constantinople, a cru reconnaître un Apollon cornu sur un bas-relief des environs de Cyzique (*Études archéologiques*, 1881, p. 43-47).

8. Thraemer, dans le *Lexicon der gr. u. röm. Mythologie*, t. I, p. 1151. Cf. Cavedoni, *Osservazioni*, p. 51-53; Pellerin, *Recueil*, III, p. 9.

9. *Numismatique de l'ancienne Afrique*, t. I, p. 101-104. Cf. Lepsius, *Ueber die widderköpfigen Goetter Ammon und Chnumis, in Beziehung auf die Ammons-Oase und die gehoernten Koepfe auf griechischen Münzen*, dans la *Zeitschrift für aegyptische Sprache*, janv.-mars 1877.

10. Cousinéry voyait l'effigie d'Alexandre sur les monnaies où Eckhel, Sestini et Müller reconnaissent le Bacchus libyen (*Voyage en Macéd.*, I, p. 250).

les didrachmes cyrénéens on rencontre plus d'une tête dont les traits sont assez individuels, ce qui porte à croire qu'on a voulu y représenter un Ptolémée[1]. Il est possible que le buste de Constantinople comporte une explication analogue, qui concilierait la présence d'attributs mythiques avec le caractère de portrait que nous avons signalé. Ce caractère est tellement frappant que les employés du Musée de Constantinople désignaient cette tête par le nom d'une personne de leur connaissance. Je ne puis, malheureusement, présenter aucune conjecture sur le nom du prince que l'artiste a voulu représenter; les numismatistes qui lisent cette *Revue* en sauront peut-être davantage.

SALOMON REINACH.

1. *Cf.* le nº 364 de Müller (Ptolémée Soter cornu). Sur les types cornus d'Alexandre et de ses successeurs, v. Müller, *Numismatique d'Alexandre*, p. 29 et suiv.; *Monnaies de Lysimaque*, p. 8 et suiv. Les héros antéislamiques sont encore connus par les Arabes sous le nom de *Dou'l Kournein* « le maître de deux cornes »; les interprètes du Coran désignent ainsi Alexandre-le-Grand.

FRAGMENTS D'UNE STATUE EN MARBRE D'ANCIEN STYLE ATTIQUE

AU MUSÉE DU LOUVRE

(Planche 11.)

Les fragments de statue qui font l'objet de cette étude[1] ont été récemment acquis par le Musée du Louvre; c'est à l'obligeance de M. Héron de Villefosse que je dois d'avoir pu les faire reproduire. Si incomplets qu'ils soient, ces fragments offrent un intérêt qui n'échappera à personne. Ils appartiennent, en effet, à une œuvre de cette ancienne école attique, antérieure aux guerres médiques, dont les caractères sont chaque jour mieux connus, grâce aux découvertes qui se multiplient à Athènes. Le Musée du Louvre ne possédait jusqu'ici aucun spécimen de cet art; il m'a semblé qu'il y avait lieu de signaler une importante acquisition, qui vient combler une lacune dans la série des marbres d'ancien style grec.

On a remarqué que les sculptures en ronde bosse d'ancien style attique sont souvent en marbre de Paros[2]. Les fragments du Louvre font exception à cette règle; ils sont en marbre du Pentélique. Les dimensions de la statue étaient plus petites que nature, car la tête, avec l'attache du cou, ne mesure pas plus de 20 centimètres. Le visage est trop mutilé pour qu'on puisse apprécier dans quelle mesure le sculpteur avait cherché à reproduire un type individuel; le nez, la bouche, le menton ont subi de profondes altérations. Mais ce qui frappe tout d'abord, c'est le soin extrême apporté par l'artiste dans le modelé des chairs, le fini du travail, et le poli de l'épiderme. Les yeux, bien ouverts et fendus en amandes, sont très saillants et s'enchâssent entre des paupières minces, cernées par des arêtes vives. Les prunelles sont indiquées par une légère saillie, ménagée sur le globe de l'œil.

Loin d'apporter le même soin à l'exécution de la chevelure, le sculpteur a usé au contraire de procédés routiniers, qui lui ont permis d'épargner son temps et son travail. Il s'est seulement donné la peine d'indiquer avec plus de précision les bandeaux frisés au fer qui ondulent sur le front, et les mèches bouclées qui retombent derrière les oreilles, suivant un agencement qu'on retrouve dans la coiffure du sphinx en marbre

1. Cette note a été lue devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans la séance du 15 avril 1887.

2. Loeschcke, *Mittheilungen des arch. Inst. in Athen*, 1879, p. 305.

découvert à Spata il y a quelques années[1]. Pour le rendu de ces boucles, l'artiste a mis en pratique un procédé fort connu des sculpteurs archaïques, et qui consiste à tracer des rainures verticales, à les couper horizontalement par d'autres rainures, et à abattre les angles de ces petits carrés, pour imiter la souplesse des boucles frisées[2]. Il faut toutefois noter un détail d'ajustement dont les anciens marbres attiques ne nous ont pas encore fourni d'exemple. Les boucles qui retombent sur le cou sont maintenues derrière les oreilles à l'aide d'agrafes de forme aplatie, exactement reproduites par le sculpteur. Etait-ce une mode particulière aux Athéniens, ou ne faut-il pas plutôt reconnaître ici un usage très répandu dans le monde ancien avant le second quart du ve siècle? Déjà dans l'Iliade, il est fait mention des liens d'or et d'argent qui ornent la coiffure d'Euphorbos, fils de Panthéos :

πλοχμοί θ' οἱ χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἐσφήκωντο[3].

On trouve dans les plus anciennes tombes étrusques des spirales métalliques dont M. Helbig a déterminé l'emploi, et qui servaient d'ornements de tête[4] ; des objets analogues, découverts en Béotie et à Olympie, avaient la même destination[5]. La tête du Louvre nous montre, par un curieux exemple, que l'usage de ces bijoux n'était pas inconnu des Athéniens du vi^e siècle.

Le sculpteur n'a pas poussé plus loin le souci de l'exactitude. Après avoir donné quelque soin à la partie de la chevelure qu'on pouvait apercevoir en regardant la statue de face, il s'est arrêté net ; une coupure, très franchement accusée, sépare les boucles du revers de la tête resté à peine dégrossi. C'est par une sorte de scrupule qu'il a, sur le devant du crâne, indiqué par une amorce de raie la naissance des deux bandeaux. Cette négligence voulue s'explique sans peine[6]. Bien qu'en l'état actuel la tête n'offre plus aucune trace de coloration, il est hors de doute que la chevelure avait reçu une couche de peinture, peut-être de brun rouge, qui dissimulait les lacunes du travail du ciseau. Le procédé est trop connu pour qu'il y ait lieu d'y insister. Il nous suffira de rappeler la figure d'un des personnages ramassant le blessé tombé aux pieds d'Athéna, dans le fronton oriental d'Egine, et dont, suivant la remarque de M. Brunn, « l'occiput paraît chauve[7]. » On connaît aussi le remarquable exemple de cette technique qui nous est fourni par la métope d'Olympie conservée au Musée du Louvre. C'est une convention fréquente dans la sculpture grecque archaïque.

1. *Mittheilungen des arch. Inst. in Athen*, 1879, pl. v.

2. C'est le procédé qu'on observe sur la tête en marbre de la collection Rampin : A. Dumont, *Monuments grecs de l'Association des Etudes grecques*, 1878, pl. I ; O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. I.

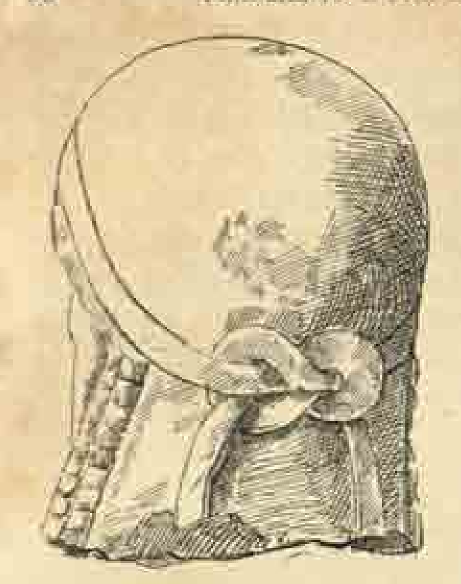
3. *Iliade*, XVII, 52.

4. Helbig, *Das homerische Epos*, p. 167, fig. 40-43.

5. Furtwaengler, *Die Bronzefunde aus Olympia*, p. 39.

6. Il n'est pas possible de songer ici à une coiffure de métal qui s'emboîterait sur le crâne, comme dans la statue du sacrificateur portant un veau (*Arch. Zeitung*, 1864, p. 169, pl. 187 ; Overbeck, *Griechische Plastik*, I^e, p. 148, fig. 25). Dans cette dernière statue on voit les traces des trous de scellement qui avaient servi à y fixer une sorte de *[illegible]* de bronze.

7. *Beschreibung der Glyptothek*, n° 58.



Un autre détail de la coiffure mérite de fixer l'attention. La tête est serrée par un bandeau noué sur l'occiput, et dont les bouts retombent sur la nuque. Ici le sculpteur s'est départi de la négligence apportée au travail du revers; il a indiqué avec une très grande précision le nœud lâche et peu serré du bandeau, et s'est appliqué de son mieux à copier son modèle. Ainsi disposée, la chevelure offre un arrangement beaucoup plus simple que dans les monuments auxquels on peut comparer la tête du Louvre. Ainsi, sur une tête trouvée à Délos[1], le ruban qui sert à maintenir sur le front un bandeau métallique s'arrête en avant des oreilles et revient se nouer à la hauteur du cou. Dans la statue de l'Apollon d'Orchomène, il se croise sur l'occiput et passe ensuite sous la chevelure[2].

Le caractère de la coiffure suffirait seul à prouver que la statue était celle d'un personnage viril. Il n'y a d'ailleurs aucun doute possible si l'on considère les autres morceaux. Un fragment de la jambe gauche, brisé au dessous du genou et au dessus de la cheville, montre que la statue était nue; or, la nudité dans les figures féminines est chose inconnue pour l'art grec archaïque. L'exécution de ce morceau est remarquable et témoigne d'une scrupuleuse observation de la nature. Evidemment, l'artiste a reproduit tous les caractères qui l'avaient frappé dans son modèle. Cette jambe, maigre et nerveuse, est bien celle d'un homme jeune, agile, endurci à la fatigue par les longues marches. Tous les détails sont rendus avec un souci de la précision poussé jusqu'à l'extrême. L'arête du tibia, qui s'accuse énergiquement sous la peau, paraît presque tranchante, tant la saillie en est ressentie. Quant aux muscles, dont le relief est étudié minutieusement, un anatomiste n'y trouverait rien à reprendre; il nommerait sans hésiter le soléaire, le jumeau interne, le long péronier latéral. On a souvent remarqué, d'ailleurs, que les sculpteurs archaïques apportent un soin particulier au travail des parties inférieures; le fragment du Louvre justifie, une fois de plus, cette observation et, pour l'exactitude du rendu, il soutient la comparaison avec une des rares statues archaïques dont les membres inférieurs soient intacts, avec l'Apollon de Ténéa.

Les mêmes qualités se retrouvent dans le troisième morceau, dans la main gauche, dont les doigts sont repliés. A voir cette main nerveuse et fine, où le jeu des muscles est indiqué avec une grande justesse, on se rappelle que les sculpteurs attiques se sont toujours montrés soucieux de déployer une sorte de coquetterie dans le travail des mains. On connaît le passage où Lucien loue, dans l'Aphrodite des Jardins d'Alcamènes, la finesse

1. Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1881, pl. XI, p. 510.

2. Voir E. Pottier, art. *Coma*; *Dict. des ant. grecques et romaines.*

élégante et la mobilité des doigts[1]; il semble que ce soit, chez les sculpteurs attiques, comme une qualité de race.

Peut-on essayer, avec d'aussi faibles indices, de restituer l'ensemble de la statue? Il faut bien le reconnaître : la solution proposée n'aura jamais que la valeur d'une hypothèse. Trois faits seulement paraissent sinon certains, du moins fort vraisemblables : la statue représentait un personnage viril; elle était nue, et les mains étaient fermées. Or, ces caractères se retrouvent dans la série déjà longue des statues du VIe siècle dont celles d'Orchomène et de Ténéa sont les exemplaires les plus connus; il n'est pas interdit de supposer que le sculpteur athénien a reproduit un type très familier à l'art archaïque, et qui n'est autre qu'une sorte de type canonique appliqué à la représentation des figures viriles. Ce type, il est vrai, ne s'est pas encore rencontré jusqu'ici dans les statues de marbre, d'ailleurs peu nombreuses, appartenant à l'ancienne école attique[2]. Mais on le trouve dans les îles et dans le voisinage immédiat d'Athènes, à Mégare[3]. Une statuette de bronze du Louvre, d'origine attique, publiée par M. de Witte[4], montre, d'ailleurs, qu'il n'était pas inconnu à Athènes. Si cette hypothèse est fondée, il n'est pas sans intérêt de constater que le type de la figure virile, tel qu'il s'est propagé dans les îles et dans la Grèce propre, sous l'influence des Dédalides crétois, n'est pas resté étranger aux sculpteurs de l'ancienne école attique.

L'identification de la statue n'est pas moins incertaine. Pour résoudre cette question, il nous manque un élément essentiel, à savoir l'indication précise de l'endroit où les fragments ont été trouvés. Ici encore, nous ne pouvons que conclure à l'hypothèse la plus vraisemblable. On peut songer tout d'abord à une statue d'Apollon, qui aurait décoré un des plus anciens sanctuaires attiques du dieu[5]. Mais pourquoi recourir à une conjecture que rien ne justifie, lorsque la statue d'Athènes trouve naturellement sa place dans une série de monuments, dans celle des statues-portraits? On connaît, en effet, plusieurs marbres archaïques où le caractère individuel est franchement accusé. Il nous suffira de citer les plus remarquables, qui sont les suivants : 1° la tête d'athlète en marbre trouvée au Céramique, appartenant aujourd'hui à M. Jakobsen, à Copenhague[6]; 2° la tête d'athlète de la collection Rampin, dont la coiffure présente, avec celle de la tête du Louvre, des analogies que nous avons déjà signalées[7]; 3° une tête du Musée de Berlin, ayant appartenu à la collection Sabouroff, et où M. Furtwaengler reconnaît

1. Καὶ προσέτι χειρῶν ἄκρα καὶ καρπῶν τὸ εὔρυθμον καὶ δακτύλων τὸ εὐάγωγον ἐς λεπτὸν ἀπολῆγον. Lucien, *De imag.*, 6.

2. M. Loeschcke pense cependant que la statue du British Museum publiée dans l'*Arch. Zeitung* (1882, pl. 4) peut provenir d'Athènes (*Mittheil. des arch. Inst.*, 1879, p. 304). C'est aussi la provenance indiquée par M. Murray (*Greek sculpture*, I, p. 108). Voir toutefois les objections de M. Furtwaengler, qui croit que la statue est d'origine béotienne: *Arch. Zeitung*, 1882, p. 51.

3. Voir notre article sur les *Torses archaïques d'Actium*, *Gazette archéologique*, 1886.

4. *Revue archéologique*, T. XXV, 1873, pl. V, p. 148 et suivantes.

5. Voir sur les sanctuaires d'Apollon à Athènes, Milchhoefer, *Ueber den attischen Apollon*, 1874, p. 33 et suivantes.

6. Rayet, *Monuments grecs*, 1877.

7. Dumont, *Monuments grecs*, 1878; O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, T. I.

un fragment d'une statue placée comme offrande par un particulier, soit dans un sanctuaire, soit sur un tombeau[1]. Dans le cas présent, l'hypothèse d'une statue-portrait, destinée à décorer un tombeau, me paraît, je l'avoue, fort séduisante. M. Loeschcke a réuni tout un ensemble de faits prouvant que l'habitude d'ériger sur les tombeaux des statues représentant le mort, était très répandue en Attique au VI[e] siècle[2]. Il rappelle que, dans le décret de Solon auquel Cicéron fait allusion dans le *De legibus* (II, 26), il est fait mention des *columnae*, qui sont des στῆλαι, et des *monumenta*, qui sont des μνήματα, c'est-à-dire des statues. Les observations faites sur certaines bases de monuments funéraires attiques prouvent d'ailleurs qu'elles ont supporté des statues et non des stèles[3], et ces remarques ont conduit M. Loeschcke à supposer que telle de ces statues, comme celle de Xénophantos, avait sans doute le type des figures archaïques désignées sous le nom d'Apollon. La conjecture de M. Loeschcke emprunte une nouvelle force aux recherches faites par M. Milchhoefer sur l'emplacement où a été trouvé le soi-disant Apollon de Ténéa; il paraît prouvé que la statue décorait un tombeau[4]. Est-il téméraire d'admettre que la statue d'Athènes avait la même destination? S'il en était ainsi, l'hypothèse du savant archéologue de Dorpat se trouverait justifiée par un monument dont l'origine attique n'est pas douteuse, et le Louvre posséderait le premier spécimen connu d'une statue funéraire d'ancien style athénien reproduisant un type très fréquent dans la Grèce du nord, dans la Grèce centrale et dans les îles.

Ces conclusions ne peuvent être présentées qu'avec réserve. Tout au moins le style des fragments nous permet d'en déterminer avec plus de confiance la date approximative. Si la statue de Ténéa, comme on l'admet généralement, doit être placée vers le milieu du VI[e] siècle, celle d'Athènes ne saurait être de beaucoup postérieure à cette date. On y retrouve en effet les mêmes contrastes entre le travail encore conventionnel de la tête et l'exécution très poussée et très étudiée des parties inférieures. D'autre part, la tête du Louvre semble bien appartenir à la même école que les marbres attiques énumérés plus haut; elle offre surtout des analogies avec la tête d'athlète de la collection Rampin, que O. Rayet place entre les années 550 et 520. Sans vouloir préciser outre mesure, c'est à la même période que nous reporterions volontiers les fragments du Louvre. Personne n'hésitera à y reconnaître une œuvre de la première école attique, contemporaine de Pisistrate et de ses fils, et dont l'histoire s'éclaire tous les jours, grâce aux découvertes de la Société archéologique d'Athènes. Si, comme nous le croyons, le type de la statue est de ceux que traitent avec prédilection les artistes formés à l'école des maîtres crétois, il n'y a là rien qui doive nous surpendre. A mesure qu'on la connaît mieux, on constate que l'école attique du VI[e] siècle s'est formée sous des influences assez complexes; elle

1. Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, pl. III et IV.

2. Loeschcke, *Altattische Grabstelen*, *Mittheilungen des arch. Inst.*, 1879, p. 36 et 289.

3. Voir les exemples cités par M. Loeschcke, p. 300. Base avec la signature Ἀριστίων μ' ἐπόησεν : Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 11. Autre base avec la signature du même sculpteur, Ἀριστίων Παρίος μ' ἐπόησε : Loewy, *op. l.*, n° 12. Stèle de Xénophantos : Kirchhoff, *Abhandl. der Berl. Akademie*, 1873; Koumanoudis, Ἐφ. Ἀρχ., 1874, p. 484.

4. Milchhoefer, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 54.

compte en effet des sculpteurs venus des îles, comme Aristion de Paros, des sculpteurs indigènes, disciples des Ioniens, comme Endoios, peut-être même des maîtres originaires de Sicyone, comme Aristoclès. Etant la plus récente des écoles archaïques, elle a par là même, au début, un caractère un peu composite. Mais elle ne tarde pas à posséder en propre des qualités originales, qui lui donnent une physionomie très personnelle : un sentiment profond de la délicatesse et de la grâce, une exécution nerveuse et incisive, un goût décidé pour la sobriété et la précision, qui la fait tomber parfois dans la sécheresse. Les particularités de style que nous avons relevées dans les fragments du Louvre en témoignent une fois de plus.

MAX. COLLIGNON.

DEUX RELIQUAIRES PROVENANT DE LA CHAPELLE DE L'ORDRE DU SAINT-ESPRIT

AU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 12.)

Lorsque le roi Henri III fonda, en 1578, l'Ordre du Saint-Esprit, il prit dans le trésor royal, pour en décorer la chapelle, un certain nombre de pièces d'orfèvrerie dont quelques-unes faisaient, depuis déjà longtemps, partie du patrimoine de la couronne. Le Musée du Louvre a été assez heureux pour recueillir la plupart de ces monuments dont plusieurs mériteraient une étude spéciale. Quant aux objets qui furent fabriqués exprès pour l'autel de la chapelle de l'Ordre, ce sont des œuvres très médiocres qui n'ont d'autre mérite que de nous fournir des spécimens authentiques de l'orfèvrerie commune de la fin du XVI[e] siècle.

Les pièces antérieures à la date de 1578 sont au nombre de onze : un grand baiser de paix en argent doré, orné d'une plaque de verre églomisé et d'émaux, travail italien de la fin du XV[e] siècle[1]; deux burettes en cristal de roche montées en argent émaillé, de travail italien; une croix en cristal montée en argent doré, également italienne; un bénitier en jaspe avec monture et aspersoir en argent doré, charmante œuvre d'orfèvrerie italienne du commencement du XVI[e] siècle; un calice en cristal à monture d'argent doré, enrichie de camées et de pierreries, et deux chandeliers en cristal, montés comme le calice, et provenant sans doute de la même garniture d'autel[2]; un grand reliquaire du commencement du XV[e] siècle orné de figures émaillées et de pierreries[3]; enfin deux anges en vermeil portant des reliquaires. Ce sont ceux que je publie ici.

J'ai déjà cherché ailleurs[4] à décrire ces œuvres d'art et aussi à en faire connaître l'origine : quelques-unes sont sommairement indiquées dans l'inventaire du trésor de Fontainebleau, en 1560, mais il n'a pas été possible de remonter plus haut que cette date, sauf pour les anges portant des reliquaires. Il serait pourtant fort intéressant de savoir à quelle époque ces joyaux sont entrés dans le trésor des rois de

1. Ce baiser de paix a été publié par M. G. Lafenestre, en deux planches, photochromies, dans les *Trésors artistiques de la France*.

2. L'un de ces chandeliers a été publié également dans les *Trésors artistiques de la France*.

3. Publié en couleurs, dans Labarte, *Histoire des arts industriels*, Album, planche L; et dans Barbet de Jouy, *Gemmes et joyaux de la couronne*.

4. A. Darcel, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie. Supplément* (1883) par E. Molinier.

France; sur ce point, on peut se livrer à mille conjectures dont une des plus raisonnables attribuerait à la reine Catherine de Médicis l'apport des pièce italiennes en France.

Clairambault nous a laissé une description, accompagnée de dessins assez soigneusement exécutés, de toutes les pièces composant la chapelle du Saint-Esprit[1]. C'est un document précieux qui permet de constater l'état de ce trésor au commencement du XVIIIe siècle; il était à peu près tel qu'aujourd'hui et nous n'avons à déplorer que la perte d'une seule pièce, une grande croix processionnelle en argent et en cristal de roche[2]. Il nous permet aussi de constater que nous ne possédons plus dans leur état primitif deux des pièces qui sont aujourd'hui dans l'une des vitrines de la galerie d'Apollon. Les deux chandeliers en cristal de roche subirent, en 1700, une mutilation que Clairambault a constatée; le fait est assez curieux pour qu'on s'y arrête un instant. Le dessin qu'en donne Clairambault[3] est accompagné d'une note qui a son intérêt parce qu'elle rappelle un fait peu connu: ces chandeliers servirent de thème à des prédicateurs pour s'élever avec fureur contre un roi auquel on pouvait reprocher tant de choses qu'il semble étonnant qu'on ait songé à lui faire un crime de manger avec une fourchette ou autre peccadille qui ne sauraient vraiment charger la conscience d'un honnête homme. Je laisse la parole à Clairambault :

« Il y avoit pour fond dans le pied de ces chandeliers une plaque d'argent doré sur laquelle estoient des satyres nuds, masles et femelles, se tenant par la main et dansans en rond. Il y en avoit un dans le milieu qui jouoit d'une flûte rustique. Ils ont esté ostez par ordre du roy sur la représentation de monseigneur le marquis de Torcy, chancelier de l'ordre en 1700. Je les portay à Versailles et monseigneur de Torcy les fit voir au roy[4]. »

A la suite de cette note, Clairambault donne un certain nombre d'extraits d'auteurs du XVIe siècle qui ont parlé de ces chandeliers et surtout de ces satyres; je n'ai eu qu'à me reporter à ces textes pour m'apercevoir qu'ils avaient joué un rôle presque important dans l'histoire du dernier roi de la maison de Valois.

Si l'on en croit les *Mémoires* de Lestoile, ces plaques d'argent, portant les satyres gravés, défrayèrent les orateurs de la Ligue qui en firent un argument contre l'impiété d'Henri III : « Le mercredi, jour des cendres (1589), Lincestre dit en son sermon qu'il ne leur prescheroit pas l'Evangile, pour ce qu'il étoit commun et que chacun le sçavoit, mais qu'il prescheroit la vie, gestes et faits abominables de ce perfide tyran, Henri de Valois, contre lequel il dégorgea une infinité de vilainies et injures, disant qu'il invoquoit le diable et, pour le faire ainsi croire à ce sot peuple, tira de sa manche un

1. Bibliothèque nationale, *Collection Clairambault*, 1111 (Saint-Esprit, I) f° 111 et suiv. : *Inventaire des ornements et argenterie appartenant à l'ordre du Saint-Esprit et qui sont à la garde du grand trésorier des Ordres; 1701.*

2. *Ibid*, f° 114 b : « Grande croix d'argent doré et de cristal de roche à porter à la procession, donnée à l'ordre du Saint-Esprit par le roi Henri III. Elle a 2 pieds 1 poulce de haut et un pied 1 poulce de large. »

3. *Ibid.*, f° 115.

4. *Ibid.* La dernière phrase est de la main même de Clairambault.

des chandeliers du roy que les Seize avoient dérobé aux Capucins et auxquels il y avoit des satyres engravés comme il y a en beaucoup de chandeliers, lesquels il affirmoit estre les démons du roy que ce misérable tyran, disoit-il au peuple, adoroit pour ses dieux et s'en servoit en ses incantations[1]. » La légende d'Henri III adorant le diable fit vite son chemin et dans l'édition de Lestoile de 1720[2] a été reproduit un pamphlet dont voici le titre : *Les sorcelleries de Henry de Valois et les oblations qu'il faisoit au diable dans le bois Vincennes; avec les figures des démons d'argent doré ausquels il faisoit offrande et lesquels se voient encore en ceste ville. Suivant la copie imprimée chez Didier Millot, près la porte Saint-Jacques*, 1589. *Avec permission.* Une grossière image accompagne ce libelle; de simples gravures, les satyres de nos chandeliers étaient devenus des statues.

On ne se serait pas attendu à voir des objets d'art de ce genre jouer un rôle politique; ils ne pourraient plus, du reste, le jouer aujourd'hui, car ils sont veufs des satyres qui firent tant de tapage.

Les deux reliquaires que je publie ici n'ont pas joué le même rôle, mais leur existence a été aussi fort accidentée. Ainsi qu'on peut le voir par la gravure, ces anges datent du XIVe siècle. S'ils ne peuvent prêter à une longue discussion archéologique, ils présentent toutefois certaines particularités intéressantes qu'il est bon de signaler.

Ces deux reliquaires sont à peu près semblables[3]. Ils sont tous deux en argent doré. Ce sont des anges vêtus d'une aube, debout sur une terrasse hexagonale à bordure ornée de quatrefeuilles découpés à jour. Chacun d'eux est représenté de face, la tête encadrée de cheveux longs et roulés en menues boucles sur le front et sur les côtés; de ses deux mains, il soutient un cylindre en cristal de roche fermé à chaque extrémité par un disque d'argent inscrit sous une arcature de style gothique, ornée de feuillages et de fleurons, accompagnée de deux contreforts surmontés de pinacles. Ces disques d'argent, dont l'un, monté à charnière, sert de porte pour le reliquaire, sont semés d'hermines niellées où l'on reconnaît sans peine les pièces des armoiries des ducs de Bretagne.

Les ailes déployées qui naissent des épaules des anges méritent une mention spéciale, d'abord pour leur forme élégante et la finesse des gravures qui en dessinent les plumes et aussi pour la façon dont elles s'implantent sur les épaules des personnages : au lieu de naître de chaque épaule et d'être fixes, elles sont toutes deux découpées dans une seule feuille de métal qui s'accroche dans un tenon faisant saillie sur le dos de l'ange, et peuvent s'enlever à volonté. Une autre particularité à signaler, c'est l'emploi de la couleur chair pour teinter les visages, les pieds et les mains des personnages. Cette habitude de tout peindre qu'avaient les gens du Moyen-Age et que nous avons peine déjà à comprendre quand elle s'applique à des sculptures de pierre ou de bois, s'étendait aussi aux pièces d'orfèvrerie; un tel fait semble aujourd'hui une véritable hérésie

1. *Mémoires de Lestoile*, éd. de 1875, t. III, p. 339.
2. Tome II, p. 322.
3. Ils mesurent l'un et l'autre 39 centimètres de haut.

puisque, dans une pièce d'orfèvrerie, nos yeux se sont maintenant habitués à goûter l'éclat du métal autant au moins que la beauté de la forme. Les artistes du Moyen-Age ne l'entendaient pas ainsi et se conformaient en général au principe *materiam superabat opus*. Peu leur importait de cacher un métal brillant ou un ivoire aux tons laiteux sous une couche de peinture, du moment que cette note de couleur était nécessaire pour animer l'ensemble et lui enlever ce caractère de froideur dont, par une esthétique de date assez récente et basée sur une archéologie douteuse, nous avons fait un des principes du beau. On pourrait citer maint chef de saint dont le visage, poli aujourd'hui et brillant à l'égal d'une œuvre de ferblanterie, était autrefois peint et coloré au naturel; et, dans les œuvres à bon marché, afin d'épargner le métal, le visage, au lieu d'être d'argent, était tout bonnement de bois sur lequel on appliquait une toile destinée à recevoir la peinture. Les monuments d'orfèvrerie qui ont conservé leur peinture, ou tout au moins des traces de peinture, sont nombreux; il me suffira d'en citer un parce qu'il est facile de l'aller voir et que d'ailleurs il est fort caractéristique: c'est ce charmant groupe en vermeil et en argent représentant sainte Anne et ses enfants qui de la collection Soltykoff est passé au Musée de Cluny[1]. Les chairs et une partie des vêtements sont largement polychrômés. Ce groupe date de 1472 et c'est l'œuvre d'un orfèvre allemand. Les deux reliquaires du Saint-Esprit n'ont pas la même origine; ils sont d'une date beaucoup plus ancienne et appartiennent à l'art français, mélangé peut-être d'une légère influence flamande.

J'ai dit que tous les deux étaient pareils, cela est vrai dans l'ensemble; ils diffèrent cependant par plus d'un détail. L'un, celui qui est représenté à droite de la planche, est complètement intact; le second a subi, très probablement au XVI[e] siècle et à l'époque où l'on a constaté le don fait par Henri III à la chapelle du Saint-Esprit en fixant sur la base les armoiries de France et de Pologne-Lithuanie, des restaurations et des modifications assez sensibles. Les ailes ont été remplacées et elles sont d'un dessin et d'une exécution beaucoup moins soignés. Les avant-bras ont également été refaits; ils sont, ainsi que les mains, beaucoup plus longs que dans l'autre; l'orfroi qui borde les manches est d'un dessin tout différent; de plus, le cylindre de cristal, qui a été allongé par deux parties métalliques à ses extrémités, repose sur les mains mêmes auxquelles il est fixé au moyen de vis et d'écrous. Dans l'autre, au contraire, le cylindre, plus légèrement serti, est placé sur une bande de métal, étendue sur les mains, à laquelle il s'attache par un système de clavettes d'un usage constant dans l'orfèvrerie du Moyen-Age. Ce n'est pas tout: la terrasse a été refaite et la preuve en est qu'elle porte un poinçon : un B et une fleur de lys accompagnés des lettres TOI et de deux points. Je ne mentionne que pour mémoire certaines différences dans le collet et quelques rapiéçages dans les plis de l'aube exécutée en métal battu. Ces restaurations, si elles n'ont pas altéré le caractère général de l'œuvre, sont néanmoins assez importantes.

1. N° 5015 du *Catalogue de 1881*. — Il a été publié en couleurs par Labarte, *Histoire des Arts industriels*, Album, I, pl. XXVII.

Les pièces d'armoiries niellées aux extrémités des cylindres en cristal, cylindres qui contenaient des reliques de saint Luc et de saint Sébastien enlevées depuis peu d'années, indiquent une provenance bretonne. J'ai été assez heureux pour retrouver la description de ces deux anges dans un inventaire des joyaux d'Anne de Bretagne du 17 septembre 1498 :

« Ung ange d'argent doré, sans ses ailles, tenant en ses mains ung autre reliquaire enchassé en ung cristal, pesant troys marcs six gros.

« Ung autre ange d'argent doré, avec ses ailles, tenant en ses mains ung autre reliquaire aux deux boutz ou quel sont les armes de Bretaigne, pesant quatre marcs[1]. »

La mention de l'inventaire est, on le voit, aussi concluante que l'on peut le désirer; elle confirme même ce que j'ai avancé au sujet de la réparation dont les ailes de l'un des anges ont été l'objet; ces ailes manquaient déjà en 1498. Le poids des deux pièces, donné par Clairambault en 1701[2], 10 marcs 6 onces, ne s'éloigne même pas très sensiblement du poids fourni par l'inventaire du xve siècle, 7 marcs 6 gros, puisqu'à ce poids il faut ajouter une paire d'ailes neuves, les avant-bras et les extrémités du cylindre qui ont été renforcées.

Je n'ai pu remonter plus haut qu'Anne de Bretagne et trouver le nom du premier possesseur de ces reliquaires ; j'en compléterai la description en transcrivant la mention qui les concerne tirée de l'*Inventaire du Trésor de Fontainebleau, en 1560 :*

Article 21 : « Deux anges d'argent doré portant chascun ung reliquaire aux armes de Bretagne, pesans dix marcs deux onces, estimés LXII écus[3]. »

Voilà la généalogie de deux des pièces qui ornent notre galerie d'Apollon établie: c'est Anne de Bretagne qui les a apportées dans le trésor des rois de France. On pourra prouver avec le temps que nombre d'autres joyaux conservés au même endroit ont une origine au moins aussi illustre, mais pour cela il faut compter autant sur le hasard des lectures que sur des recherches méthodiques.

Émile MOLINIER.

1. Bibliothèque nationale, manuscrit français 22335, page 55.

2. *Loc. cit.*, f° 120.

3. *Revue universelle des Arts*, t. III (1856), p. 337.

PÉTRARQUE ET SIMONE MARTINI (MEMMI)

A PROPOS DU VIRGILE DE L'AMBROSIENNE

(PLANCHE 13.)

L'amitié de Pétrarque a autant fait pour la gloire de Simone Martini que le génie même de ce maître pur et suave entre tous, véritable Fra Angelico du XIVe siècle. Deux sonnets souvent réimprimés rendent témoignagne de l'admiration du poète pour son ami et compatriote, fixé comme lui à la cour d'Avignon :

Per mirar Policleto a prova fiso,
Con gli altri ch'ebber fama di quell' arte,
Mill' anni, non vedrian la minor parte
Della beltà che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
Onde questa gentil donna si parte ;
Ivi la vide, e la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel Cielo
Si ponno immaginar, non qui fra noi,
Ove le membre fanno all' alma velo.
Cortesia fe ; nè la potea far poi.
Che fu disceso a provar caldo e gelo
E del mortal sentiron gli occhi suoi.

Quando giunse a Simon l'alto concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
S'avesse dato all' opera gentile
Con la figura voce ed intelletto,
Di sospir molti mi sgombrava il petto,
Che ciò ch' altri han più caro, a me fan vile :
Però che in vista ella si mostra umile,
Promettendomi pace nell' aspetto ;
Ma poi ch'I' vengo a ragionar con lei,
Benignamente assai par che m'ascolte,
Se risponder savesse a' detti miei,
Pigmalion, quanto lodar ti dei
Dell' immagine tua, se mille volte
N'avesti quel ch'io sol una vorrei ! [1]

1. « Quand Polyclète et les autres qui ont acquis de la réputation dans cet art, l'auraient regardée à l'envi pendant mille ans ils n'auraient pas vu la minime partie de la beauté qui m'a subjugué le cœur. — Mais certes, mon cher Simon a été dans le paradis, d'où cette noble dame est venue ; c'est là qu'il l'a vue, et qu'il l'a peinte sur le papier, pour faire connaître ici-bas son beau visage. — L'œuvre fut bien de celles qui se peuvent imaginer dans le ciel, et non au milieu de nous, où le corps voile l'âme. — Simon a fait acte de courtoisie ; il n'aurait pas pu le faire après être redescendu sur terre à la merci du chaud et du froid, et après que ses yeux se furent de nouveau habitués aux (simples) mortels.

« Quand vint à Simon la sublime pensée qui, sur mes instances, lui mit le stylet à la main, s'il avait donné à son œuvre admirable la voix et l'intelligence en même temps que les traits, il m'aurait délivré la poitrine de bien des soupirs qui me font paraître de peu de prix ce que les autres ont de plus cher ; car dans son portrait elle se montre humble et sa face promet de me rendre le calme. — Mais quand je viens ensuite à m'entretenir avec elle, bien qu'elle semble m'écouter avec bonté, elle ne saurait répondre à mes paroles. — Pygmalion, combien tu as dû te louer de ta statue, puisque tu as eu mille fois d'elle ce que moi je voudrais avoir une seule fois ! » — Sonnets XLIX et L. Voir les *Rimes de François Pétrarque*, trad. F. Reynard.

Ailleurs encore, Pétrarque revient sur le talent de son ami qui, paraît-il, se distinguait comme Giotto par l'irrégularité de ses traits : « De Phidia et Apelle nusquam lectum est, fuisse formosos; operum tamen illustrium alterius reliquiæ stant, alterius ad nos fama pervenit. Itaque tot interlabentibus sæculis utriusque artificis præclarissimum vivit ingenium; variæ licet pro varietate materiæ; vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hinc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus. Idem de Parrhasio et Polycleto, et de Zeuxi et Praxitele censuerim, cæterisque quorum corporeæ formæ nulla mentio est, operum decor eximius, et fama percelebris. Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios, nec formosos : Iottum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem. Novi sculptores aliquot, sed minoris famæ, eo enim in genere impar prorsus est nostra ætas[1]. »

I.

Le seul ouvrage qui perpétue aujourd'hui le souvenir de cette amitié si honorable pour Pétrarque et pour Simon, est le frontispice du fameux manuscrit de Virgile avec les notes de Servius, manuscrit qui, de la bibliothèque de Pétrarque, est entré, après bien des vicissitudes, dans la bibliothèque Ambrosienne de Milan, après avoir passé par la fameuse bibliothèque des Visconti à Pavie[2]. Cette miniature n'est pas inconnue, il s'en faut; elle a même été gravée[3]; mais les lecteurs de la *Gazette archéologique* me sauront gré, j'en suis persuadé, de placer sous leurs yeux la première reproduction satisfaisante qui en soit tentée; je la dois à M. Dujardin, qui a gravé sa planche d'après le cliché exécuté à mon intention par M. della Croce de Milan, sur l'autorisation obligeamment donnée par M. le chanoine Ceriani, préfet de l'Ambrosienne.

Peu d'artistes ont représenté avec la même pureté et le même charme la tradition du moyen-âge, le culte de la Vierge, le mélange de mysticisme et d'émotion toute moderne. Nul ne semble plus exempt de réminiscences antiques. Mais Simon était l'ami de Pétrarque et Pétrarque était non seulement l'amant de Laure, mais encore et avant tout l'amant de cette magicienne qui s'appelle l'Antiquité; plus encore que Dante, il aimait et adorait Virgile, le doux Virgile, dont les enseignements ont donné à l'humanisme naissant son caractère de sérénité et de mansuétude. Force fut donc au peintre le moins classique et le moins profane de rompre pour une fois avec ses habitudes pour complaire à son ami l'humaniste.

Comment Simon s'est-il acquitté de cette mission si nouvelle pour lui? La miniature qui sert de frontispice au volume (elle occupe le verso du premier feuillet) est tout ce

1. *Epistolæ de rebus familiaribus et variæ*. liv. V, ep. XVII, éd. Fracassetti; Florence, 1859, t. I, p. 294.

2. Voy. notamment les *Lettere sanesi* de della Valle, t. II, p. 104-106 (article de l'abbé Bianconi), les *Indagini sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, du marquis d'Adda, Append., 1879, p. 107-112, et la *Bibliothèque de Fulvio Orsini*, de M. de Nolhac, p. 295-300.

3. Rosini, *Storia della Pittura*, atlas.

qu'il y a de moins antique. L'artiste n'avait probablement jamais vu ou regardé une statue grecque ou romaine; il devine cependant que les anciens portaient d'ordinaire la barbe, et que leur costume se composait principalement d'une toge; bien plus, et cette découverte mérite un bon point, il caractérise Virgile par une couronne de lierre, ce qui n'est pas trop mal trouvé. Quant à la ressemblance des types, à la convenance des gestes, à la vraisemblance de l'action, ce sont là raffinements qu'il ne faut point demander à un peintre du XIVe siècle. Bornons-nous à constater que la facture montre une rare délicatesse de touche et que, grâce à l'opposition des draperies blanches et bleutées avec le bleu opaque qui forme le fond, le coloris est d'une rare distinction.

La miniature, je viens de le dire, se détache sur un de ces fonds bleus d'outre-mer si chers à l'artiste siennois. Sous des arbres, d'une structure assez primitive, et devant lesquels est tendu assez maladroitement un rideau, repose Virgile, représenté sous les traits d'un sexagénaire; assis sur le sol, les jambes étendues, il tient de la droite une plume ou un stylet, appuyant la gauche sur le volume étendu sur ses genoux; du regard levé il semble chercher l'inspiration — lente à venir; — une couronne de lierre ceint sa tête. C'est une figure peu heureuse, d'une expression morose, à mille lieues de l'image que nous nous faisons du divin poète. Les draperies amples et tourmentées ne sont pas non plus d'un effet satisfaisant. Enfin, dans ce bras maigre, dans cette main comme atrophiée, on sent trop la préoccupation d'ascétisme de l'Ecole siennoise.

Près de Virgile, et formant le contraste le plus complet avec lui, se tient Servius, le commentateur, brillant de jeunesse et de beauté, les cheveux blonds, le regard ardent, la moustache et la barbe d'une souplesse juvénile, le teint animé; une des plus nobles créations du moyen-âge; il porte une tunique blanche, un manteau bleuâtre doublé de rouge et des brodequins : soulevant d'une main le rideau tendu entre les arbres, il montre de l'autre main Virgile à un guerrier debout à côté de lui, la tête nue, un poignard à la ceinture, la lance à la main, un manteau jeté sur son armure[1] : le lecteur a nommé Enée. Ici encore, dans cette personnification du chevalier du moyen-âge, témoignant d'une surprise trop profonde, au visage disparaissant à moitié sous une chevelure et une barbe trop épaisses, l'artiste n'a pas réussi à évoquer l'image du héros de l'*Enéide*.

Deux inscriptions tracées sur des banderoles, dont chacune est tenue par une main ailée (motif très rare au moyen-âge), expliquent la scène qui vient d'être décrite. La première se rapporte à Virgile, la seconde à Servius :

Itala præclaros tellus alis alma poetas,
Sed tibi Græcorum dedit hic attingere metas.

Servius altiloqui retegens archana Maronis
Ut pateant ducibus, pastoribus atque poetis.

1. Je ne sais où l'abbé Bianconi a pu prendre que chez Enée, l' « abito è totalmente all'uso antico romano, se si eccettua un pugnale » (apud della Valle, *Lettere sanesi*, t. II, p. 101-106.)

L'ignorance des lois de la perspective et des règles de l'ordonnance n'a point permis à Simon de grouper en une composition unique les figures destinées à personnifier les trois chefs-d'œuvre de Virgile, *l'Enéide, les Géorgiques, les Eglogues.* Aussi a-t-il dû placer sous la scène représentant Virgile, Servius et Enée, deux personnages de dimensions beaucoup plus petites et de proportions beaucoup trop trapues, le premier occupé à émonder un arbre, le second, assis à terre, à traire une brebis. Ces deux rustres, à la physionomie rébarbative, témoignent d'un esprit de réalisme que l'on ne s'attendait pas à rencontrer chez le tendre et religieux peintre de madones; leur costume aussi, mélange de préoccupations archéologiques et d'observations faites sur nature, est bizarre plutôt que pittoresque. On remarquera que les chairs sont modelées à l'aide de traits rougeâtres, ajoutés après coup, et non au moyen de carnations fondues dans la masse.

Une dernière inscription, placée au dessous de la miniature, nous révèle le nom de l'artiste :

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit
Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit.

Ce qui donne un prix tout particulier à ces épigraphes, c'est qu'elles sont écrites de la main même de Pétrarque. Cette circonstance, jusqu'ici inconnue, m'a été révélée par M. Pierre de Nolhac, à qui j'avais communiqué la photographie de la miniature de l'Ambrosienne. Mon savant confrère de l'Ecole de Rome n'a pas hésité à reconnaître l'écriture du poète. Le frontispice du Virgile constitue donc un produit de la collaboration de Pétrarque et de Simon; à ce titre il méritait doublement d'être enfin reproduit par les procédés si parfaits que la science moderne met à notre disposition.

Nul doute que Pétrarque n'ait indiqué à Simon les motifs que celui-ci devait traduire en miniature.

Il ne sera pas sans intérêt de rechercher à ce sujet quelles étaient les connaissances du poète humaniste en matière d'archéologie. Déjà j'ai abordé ce problème dans un précédent travail[1]; des investigations nouvelles me permettent de compléter aujourd'hui ma démonstration.

Pétrarque s'est occupé à diverses reprises de l'iconographie, des attributs et du costume des divinités antiques. Dans le chant III (années 1337-1341) de l'*Africa*, il décrit les douze dieux de l'Olympe[2]. Peut-être est-ce cette description qui a servi de base à Pierre Bersuire, dont le *Reductorium morale*, contenant un com-

1. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 34-36. — *La Renaissance en France et en Italie à l'époque de Charles VIII*, p. 282 et suivantes.

2. V. le savant travail de M. Hauréau, *Mémoire sur un commentaire des Métamorphoses d'Ovide*.

mentaire sur les métamorphoses d'Ovide, fut composé à Avignon entre 1320 et 1340. Bersuire s'exprime ainsi dans ce passage qui m'a été obligeamment signalé par M. Hauréau : « Sed antequam ad fabulas descendam, primo de formis et figuris deorum aliqua dicam. Verumtamen, quia deorum ipsorum imagines scriptas vel depictas alicubi non potui reperire, necesse habui consulere venerabilem virum Franciscum de Petraco (*sic*)... qui præfatas imagines in quodam opere suo eleganti metro describit[1] ».

Dans un de ses ouvrages les moins heureux, les fastidieux dialogues intitulés *De Remediis utriusque Fortunæ*, Pétrarque revient à différentes reprises sur l'art des anciens. Dans le dialogue XLI du livre I, *de Statuis*, il constate que « picturæ veterum nullæ usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statuæ » ; ailleurs il s'occupe *de vasis corynthiis* (dial. XLII), *de gemmarum signis* (dial. XXXIX), *de tabulis pictis* (dial. XL), *de gemmarum poculis* (dial. XXXVIII). Mais il est facile de voir que ces dissertations, en général fort vagues, sont uniquement faites à l'aide d'extraits de Pline, dont Pétrarque a d'ailleurs soin de prononcer le nom. On y chercherait en vain une observation personnelle.

Ce même traité contient par contre une déclaration des plus catégoriques sur les prétendues vertus magiques des pierres gravées (liv. I, dial. XXXVII). Je dois à l'obligeance de M. le baron Pichon la connaissance de ce passage, qui montre quelle était l'indépendance des jugements de Pétrarque, si bien appelé par M. Renan « le premier homme moderne » : « ... Neque vero seu Policrati tunc sardonix ille ne morsu volucrum semesces in cruce marcesceret, seu modo Joanni Galliarum regi ne acie victus in manus hostium perveniret suus voluit præstare carbunculus, quem die illa in digito ejus inventum ereptumque sibi et post annos ab amico quodam orbe alio redemptum remissumque cernere fuit ac tangere rem precii infiniti. Sed nullius efficaciæ nulliusque operæ... »

« On s'est trompé, ajoute M. le baron Pichon, en traduisant « carbunculus » par diamant ; c'est escarboucle ou rubis qu'il eût fallu dire. Les mots « orbe in alio » m'intriguent fort. Cela ne peut guère s'appliquer à la Lombardie. Je me demande si cela ne serait pas Constantinople. Cependant il serait plus naturel de supposer que l'Anglais ou Gascon qui arracha la bague au roi la vendit à un Lombard. »

Malgré les lacunes de son instruction artistique et archéologique, Pétrarque a exercé l'influence la plus considérable sur les études similaires : le développement des collections d'antiquités dans l'Italie du Nord est en grande partie son œuvre. Les artistes ne se sont pas moins inspirés de lui en lui prenant les cent vingt ou cent cinquante représentations sculptées, peintes, tissées, émaillées, gravées, etc., consacrées à ses *Trionfi*, du XIV[e] au XVI[e] siècle.

1. Hauréau, *op. laud.*, p. 3, 4.

II.

Dans ce second paragraphe, je me propose d'étudier quelques autres ouvrages — aujourd'hui détruits ou perdus — se rattachant aux relations de Simone Martini avec Pétrarque.

Le plus considérable de ces ouvrages est la fresque qui ornait autrefois le porche de Notre-Dame des Doms, à Avignon, et qui a disparu en 1828[1]. Le P. della Valle, MM. Crowe et Cavalcaselle, et tous les autres auteurs modernes, décrivent cette peinture si fameuse d'après les quelques lignes que lui a consacrées le chanoine Deveras dans ses deux recueils manuscrits d'inscriptions conservées à la bibliothèque d'Avignon. Il existe cependant une description bien antérieure, bien plus complète, et qui aurait d'autant moins dû passer inaperçue qu'elle est livrée à la publicité depuis tantôt trois siècles. Je veux parler de celle que nous a conservée Valladier dans son étrange volume intitulé *Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois* (Avignon, 1600, p. 211, 212; c'est le récit des fêtes données à Avignon en l'honneur d'Henri IV et de Marie de Médicis).

Voici, avant d'aller plus loin, le texte de l'auteur du XVI[e] siècle :

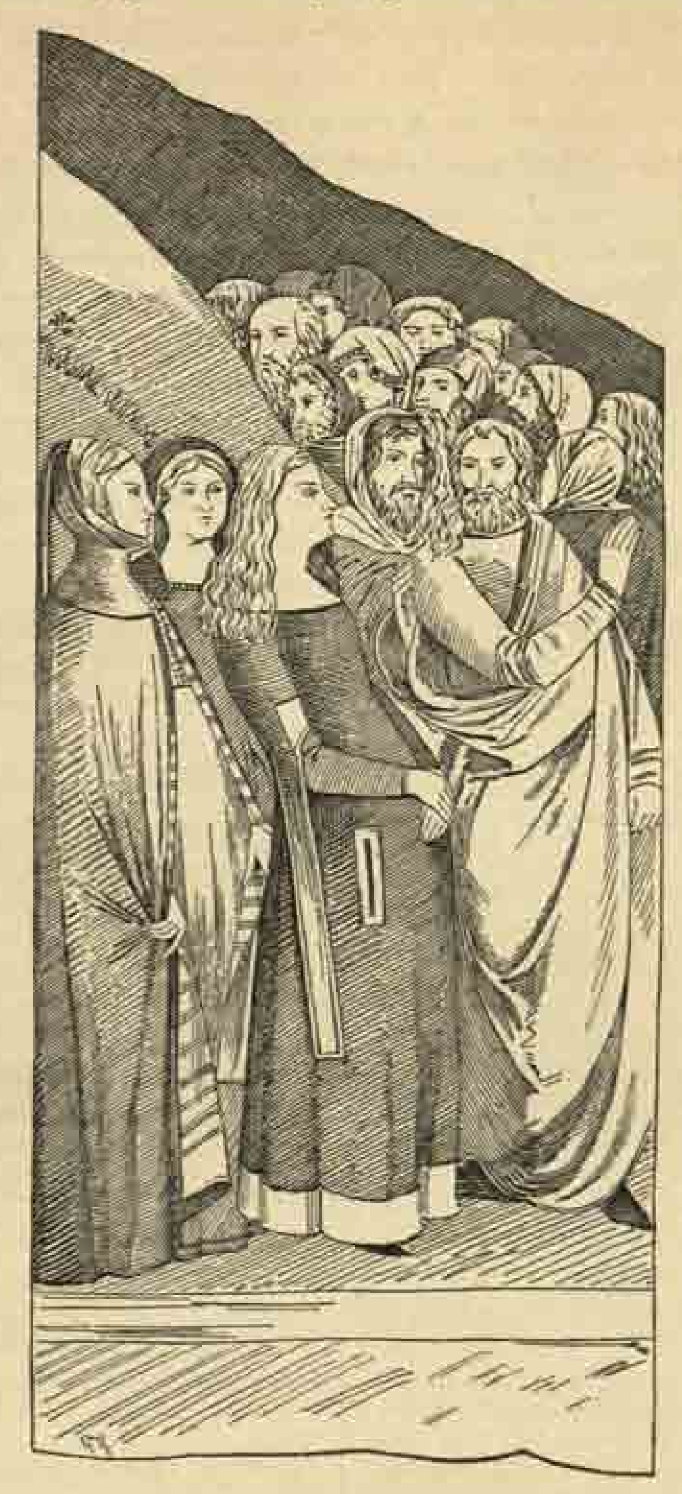
« Vis à vis de l'inscription que je viens de commenter au flanc dextre de l'arc, fortuitement se treuva un des beaux rencontres et le plus à propos que l'on eust sceu désirer. C'est une ancienne peinture d'un peintre florentin, le plus brave en cet art qui fut jamais, à ce que l'on en treuve par escrit. Il y a un S. Georges à cheval avec une damoyselle à genoux devant luy qu'il délivre du dragon : l'on tient que la damoyselle est le portraict au vif de la Laure : tout le monde le dict, personne ne recherche ny n'en donne raison; je diray ce que j'en cuide pour ma part... (longue discussion du témoignage de Vasari).

« Or il est vray d'ailleurs que la peinture, dont est question, laquelle se trouva à l'entrée de Notre-Dame de Dons, a esté faicte sans doubte du temps du pontificat de Jean 22, car les armoyries de la maison d'Annibal de Cecano y sont, qui fut faict cardinal par Jean 22 à Avignon l'an 1327 et mourut l'an 1350, ayant achevé de bastir la grande tour de la Motte où est aujourd'hui le collège de la Compagnie de Jésus. Doncques luy a faict faire cette peinture, que tous les grands maistres tiennent pour un chef-d'œuvre, et estoient ces trois en mesme temps à Avignon, Simon le peintre, Pétrarque qui fit faire la peinture et Annibal qui paya l'estoffe...

« Or est-il que en cette peinture d'où nous parlons est S. Georges à cheval si bien faict, que le roy François le voyant, tressaillit d'admiration ne se pouvant souler de le regarder; et la demoyselle qui est à genoux est habillée de verd et parle à sainct Georges

1. Telle est la date donnée par M. de Laincel : *Avignon, le Comtat et la principauté d'Orange*; Paris, 1872, p. 344.

en ces quatre beaux vers escrits au dessous, qui ne peuvent avoir esté faicts d'homme du monde en ce siècle là, que de Pétrarque, qui seul releva de son temps la barbarie



Prétendu portrait de Laure (Fragment d'une Procession), chapelle Saint-Jean, au Palais des Papes, à Avignon.

de la langue latine introduicte de longtemps par les Sarasins et les Gots, et encore font mention des flammes :

Miles in arma ferox bello captare triumphum
Et solitus vastas pilo transfigere fauces
Serpentis tetrum spirantis pectore fumum,
Occultas extingue faces in bella, « *Georgi* »[1].

En 1818, Fransoy vit encore la fresque du porche de Notre-Dame des Doms, comme il le déclare dans son *Histoire* (manuscrite) *de la ville d'Avignon* : « La peinture dont on voit encore les vestiges dans ce porche est de la main du fameux Simon Memius, peinte en 1349 aux frais du cardinal Cecano. Cette peinture qu'on distingue avec peine aujourd'huy représentoit saint Georges armé sur un cheval perçant un dragon avec sa lance. Saint Georges étoit le vray portrait de Pétrarque (hypothèse inadmissible) que le peintre copia pour en faire un saint Georges. La jeune d^{lle} qui est à genoux, vêtue d'une robbe verte, étoit le portrait de la belle Laure que le peintre copia également. On voit encore une partie des vers que Pétrarque fit à cette occasion. On les lira plus facilement ici que sur le mur : *Miles in arma ferox...* [2] »

Mérimée, par contre, arriva trop tard pour l'étudier (elle avait été détruite, je l'ai dit, en 1828) : « Passage qui conduit du porche à la nef de N.-D. ; on y montrait, il y a quelques années, les portraits de Laure et de Pétrarque ; mais on n'en retrouve plus le moindre vestige aujourd'hui[3]. »

D'après Rastoul[4], tout souvenir de cette peinture intéressante à tous les titres n'aurait cependant pas disparu. « Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aux nombreux admirateurs de Pétrarque et de Laure, écrivait l'auteur avignonnais en 1836, que ces deux portraits furent copiés, il y a plusieurs années, par le crayon fidèle de M. J. Cousin. Un des meilleurs graveurs de Paris, ajoute-t-il, travaille en ce moment à les reproduire sur acier. »

Toutes les recherches que j'ai faites pour retrouver le dessin de Cousin sont demeurées sans résultat. Mes savants confrères d'Avignon, notamment M. Deloye, conservateur de la bibliothèque Calvet, et M. Bayle, bibliothécaire du même établissement, n'ont pas été plus heureux.

En ce qui concerne l'histoire du portrait de Laure peint par Simone pour Pétrarque, rien n'est plus incertain. D'après plusieurs auteurs—Cicognara, M. Milanesi—il s'agirait d'une miniature, non d'une peinture. Pétrarque, en effet, emploie les expressions de « Ivi la vide et la ritrasse in carte ».

1. Ce passage a été traduit en latin par Henri de Suares dans son *Avenio christiana*, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale (fonds latin, n° 8971, fol. 123 v°.

2. Bibliothèque Calvet, t. I, fol. 61. — Notice analogue, tout aussi sommaire, dans le manuscrit de Laurent Drapier, à la même bibliothèque, t. I, p. 107.

3. *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, p. 138, 139.

4. *Tableau d'Avignon* ; Avignon, 1836, p. 167.

On sait combien sont nombreuses les dissertations consacrées aux portraits de Laure; outre le travail de Cicognara dans sa *Storia della scultura*, éd. in-8°, t. III, p. 307 et suivantes, pl. XLII, XLIII, je me bornerai à citer la brochure de M. E. d'Auriac, *Laure et Pétrarque. Etude iconographique*. Amiens, 1882, extr. de l'*Investigateur*, et l'étude très érudite, très curieuse, de M. G. Bayle, bibliothécaire à la bibliothèque d'Avignon, sur les deux prétendus portraits de Laure conservés au Musée Calvet: *Bulletin historique, archéologique et artistique de Vaucluse*; Avignon, 1880, p. 227-251, avec photographies. Dans un mémoire intitulé *les Peintures de Simone Martini à Avignon* (ext. des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1885), j'ai publié une lettre de 1506 relative à un portrait conservé à cette époque soit à Avignon, soit à Vaucluse. Mais tous ces travaux ont abouti à des résultats négatifs.

Dans le testament de J. J. Bouchard (1641) il est question d'une « effigies Lauræ Sadæ Petrarchæ amasiæ ab ejus sepulchro diligenter expicta », portrait qui appartenait au testateur, et de « Petrarchæ et Lauræ effigies unica tabula depictæ, manu antiqua et bona[1]. »

Ce portrait n'est pas le seul que la tradition attribue à Simon. Vasari a cru en retrouver un autre dans les fresques de la chapelle des Espagnols, à Santa Maria Novella: ce serait, dans la représentation du Paradis, la femme vêtue de vert avec une petite flamme entre la poitrine et la gorge[2]. Mais il n'est pas démontré que Simon ait travaillé à la chapelle des Espagnols. Une figure offrant de certaines analogies avec celle de cette chapelle se trouve, comme l'ont constaté MM. Crowe et Cavalcaselle, à Avignon, au palais des Papes[3] (voir la gravure ci-contre), dans la chapelle Saint-Jean; elle fait partie de la procession peinte dans l'embrasure de la fenêtre qui donne sur la cour du Gymnase.

Pétrarque aurait également été pourtrait par Simon, au dire de Vasari. C'est même pour faire son portrait que Pandolphe Malatesta aurait envoyé le peintre à Avignon[4]. Un autre portrait de la main de Simon se trouverait à la chapelle des Espagnols, parmi les gardiens de l'Eglise du Christ, à côté d'un chevalier de Rhodes[5]. Mais cette face de satyre, pour employer les expressions du comte Cicognara, n'a rien de commun avec les traits bien connus du chantre de Laure.

On sait aujourd'hui que Simone di Martino mourut à Avignon au mois de juillet 1344[6]. Pétrarque lui survécut trente ans. Mais les sonnets et le passage du *de Remediis* rapportés en tête de la présente étude prouvent qu'il n'oublia pas de sitôt l'éminent artiste dont la gloire est associée à la sienne.

EUGÈNE MÜNTZ.

1. Tamizey de Larroque, *Deux Testaments inédits*; Tours, 1886, p. 7, extr. du *Bulletin critique*.
2. Edition Milanesi, t. I, p. 550.
3. Voir la *Gazette archéologique*, 1886, p. 204.
4. *Ibid.* t. I, p. 557. Vasari, suivi en cela par l'auteur du *Labyrinthe royal*, lui fait trouver son tombeau dans l'église de Saint-François de Sienne. Rien n'est plus faux. Tout au plus lui éleva-t-on un cénotaphe dans cette église. Quant à l'inscription *Simoni Memmio pictorum omnis ætatis celeberrimo. Vixit ann. LX, mens. II, d. III.*, rapportée par Vasari, M. Milanesi la croit relativement moderne.
5. Edit. Milanesi, t. I, p. 560.
6. *Ibid.*, p. 554.

VASES PEINTS INÉDITS

DU MUSÉE DE RAVESTEIN, A BRUXELLES

(PLANCHES 11-15.)

I. — *Signatures d'artistes.*

Depuis que M. Klein a eu l'heureuse idée de réunir en volume les signatures connues des peintres de vases grecs[1], chacun s'est efforcé, pour sa part, de grossir la liste publiée, et les additions fournies par MM. Meier, Wernicke, Furtwaengler, Benndorf, Duemmler, Loeschcke, Michaelis, Schneider, Smith, Wolters et par Mme Jane Harrison, ont rendu bientôt nécessaire une seconde édition du même ouvrage[2]. Il est naturel que ce nouveau catalogue s'enrichisse à son tour des documents complémentaires qui naîtront des fouilles mêmes ou simplement de recherches plus attentives dans les Musées et dans les Collections particulières. Pendant un court séjour à Bruxelles, j'ai constaté que la belle collection de vases donnée au Musée Royal d'antiquités par la libéralité d'un antiquaire belge, M. de Meester de Ravestein, contenait un certain nombre de signatures d'artistes qui ont échappé jusqu'à présent aux consciencieuses recherches des archéologues. Je m'empresse de donner de ces peintures une description accompagnée de vignettes, en remerciant le propriétaire de la Collection et les conservateurs du Musée, MM. Juste et Destrée, de leur obligeant concours qui m'a permis d'étudier les vases de près et d'en prendre quelques reproductions.

1° *Amphore de Nicosthènes* trouvée à Cervetri en 1874. — Dans l'embouchure du vase, guirlande de feuillages noirs. Sur le col, de chaque côté, grande palmette orientale. — Sur chaque anse, un Silène nu, barbu, à queue de cheval, marche en dansant (fig. 1). L'inscription est placée sous l'un d'eux, sur l'épaule du vase : NIKOSΘENESEΠOIESEN. — Sur l'épaule du vase : A. Une femme drapée court vers la droite, la tête tournée en arrière, entre deux éphèbes à cheval qui se font face. B. Un homme barbu, drapé, court de même, les bras étendus, entre deux cavaliers. — En haut de la panse, guirlande de feuillages noirs. — Sur la panse, huit couples de Ménades drapées et de Silènes barbus dansent avec des gestes burlesques. — Près du pied, zone de boutons de lotus noirs et arêtes noires rayonnantes. Haut. 0,33.

1. *Die griech. Vasen mit Meistersignaturen*, dans les *Denkschrift. der phil.-hist. Classe der kais. Akad. der Wissensch.*, t. XXXIII, Wien, 1882.

2. *Die griech. Vas. mit Meistersignaturen*, Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, Wien, 1887.

Ce vase rentre dans une série particulière des amphores de Nicosthènes qui sont caractérisées par la présence du Silène dansant sur l'anse et du κῶμος burlesque sur la panse[1]. Il a été signalé par M. de Ravestein dans l'excellent *Catalogue* qu'il a donné de sa collection[2].

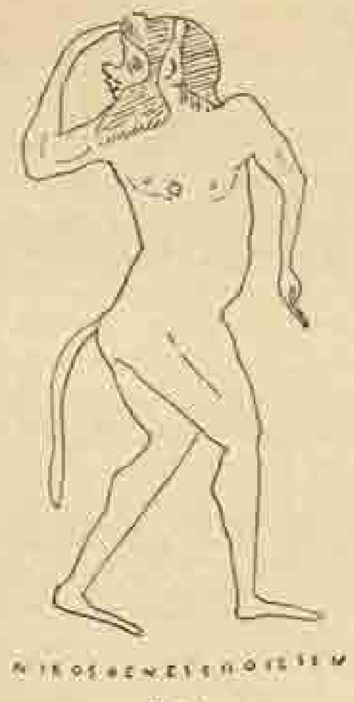


Fig. 1.

2° *Coupe de Hiéron*. — Intérieur encadré dans une grecque noire (pl. 14, n° 2) : Dionysos barbu, couronné de lierre et drapé, tenant de la main droite baissée un canthare et de la main gauche élevée, en l'appuyant sur son épaule, un cep de vigne chargé de grappes, marche vers la droite, conduit par un Silène barbu de petite taille, nu et ithyphallique, chaussé d'endromides, qui de la main gauche élevée joue des crotales.

Rev. A (pl. 15, n° 1). — Trois couples de Ménades et de Silènes dansant. Les Ménades sont drapées, couronnées, et portent la peau de panthère dans le dos ; la première joue des crotales ; la seconde et la troisième tiennent un thyrse. Les Silènes sont nus et ithyphalliques, chaussés d'endromides et couronnés.

Rev. B (pl. 15, n° 2). — Une Ménade et deux autres couples de Ménades et Silènes semblables aux précédents; une des femmes porte un thyrse.

Sous chaque anse, palmette encadrée entre deux enroulements. La coupe était brisée en beaucoup de morceaux et a été recollée. On remarque une restauration antique, une pointe de bronze qui réunit le pied au centre de la coupe et dont l'extrémité affleure à l'intérieur du vase, au milieu du corps de Dionysos (pl. 14, n° 2). Couleur rouge sur les accessoires (couronnes, cep de vigne); couleur

1. Voy. Klein, *Meistersignaturen*, 2e édit., p. 58-59, nos 19 à 23.

2. *Musée de Ravestein*, notice par E. de Meester de Ravestein, 2e édit., Bruxelles, 1884, p. 122, n° 389. Une première édition du *Catalogue descriptif*, en trois volumes in-4°, date de 1871, Liège.

jaune brun sur les cheveux des femmes. Beau style (on n'a malheureusement pas pu éviter dans la planche les déformations qui résultent de l'opération photographique). Diam. 0,33; haut. 0,13. Sur une des anses, en caractères peints : HIERONEΠ//IEΣE//.

Cette coupe a été décrite par M. de Ravestein dans son *Catalogue*[1]. Je renvoie à l'ouvrage de M. Klein pour la comparaison avec les coupes analogues de Hiéron[2]; une d'elles, au Musée de Berlin, offre une grande similitude de sujet et de composition avec celle de Bruxelles[3].

3° *Coupe portant le nom de Léagros* (fig. 2). — Fond de coupe à figure rouge ; le pied a disparu. Encadrement au trait simple, *réservé* en rouge. — Sur un lit de banquet est étendu un homme barbu, couronné, demi-nu, tenant de la main gauche un vase profond et cylindrique sans anses, de la main droite une coupe qu'il lève en l'air avec un doigt passé dans l'anse, comme pour le jeu du *kottabos*. La bandelette qui ceint la chevelure est indiquée en rouge violacé, comme l'inscription dans le champ : ΣΟЯΛΛƎИ. Le contour supérieur de la tête est incisé. Quelques parties sont refaites dans le bas de la draperie sur le lit. Diam. 0,11.

Ce fond de coupe est décrit dans le *Musée de Ravestein*[4], mais l'inscription n'est pas exactement transcrite. Léagros est connu comme un des beaux éphèbes que fréquentaient deux des plus célèbres peintres de coupes attiques, Euphronios et Kachrylion, qui appartiennent à l'époque de transition entre la peinture à figures noires et la céramique à figures rouges[5].



Fig. 2.

1. *Musée de Ravestein*, p. 68, n° 247.
2. Klein, *Meistersignaturen*, 2e édit., p. 162 et suiv. Un vase signé par Hiéron a déjà été publié dans la *Gazette archéolog.*, 1880, pl. 7-8.
3. *Ibid.*, p. 167, n° 11; Gerhard, *Trinkschalen und Gefasse*, pl. IV-V.
4. P. 104, n° 329.
5. Voy. Klein, *Meistersignaturen*, 2e édit., p. 131 et suiv.

4° *Coupe portant le nom de Tléson* (fig. 3). — Fond de petite coupe plate à figure rouge. — Un éphèbe nu, couronné, est accroupi et paraît se laver les mains dans une grande vasque dont on aperçoit le rebord à gauche. Inscription en cercle : **TLESON KALOS**. Couleur rouge violacé sur la couronne et l'inscription. Diam. 0,09.

Je n'ai pas suivi l'interprétation du *Catalogue* de Bruxelles qui explique comme un van l'objet placé devant l'éphèbe[1]. L'inscription n'avait pas été déchiffrée. J'y vois un nouveau nom d'éphèbe *éromène* qu'on doit ajouter à la liste déjà longue des autres[2]. On ne saurait, en effet, reconnaître dans ce Tléson le peintre connu qui a signé 22 coupes; il appartient à la période de la céramique à figures noires et a surtout représenté des animaux dans un style encore archaïque[3]. Celui-ci doit être un contemporain des Léagros, Memnon, Lykos et autres jeunes gens à la mode du ve siècle.



Fig. 3.

5° *Coupe portant le nom de Panaitios* (fig. 4). — Coupe à figure rouge, trouvée dans les environs de Cervetri. Le revers ne porte pas d'ornement. Intérieur encadré dans une grecque noire. — Un éphèbe nu, le corps penché en avant, tient de la main gauche une pioche à deux bouts pointus; derrière lui, dans le champ, un bâton noueux et devant lui deux haltères. Inscription en cercle : **////N ITIOS KALOS**. Couleur rouge violacé (effacée) sur la couronne et l'inscription. Diam. 0,225; haut. 0,085.

Ce n'est pas un mineur (*fossor*), comme l'explique le *Catalogue* de Bruxelles[4], mais un athlète qui s'exerce à piocher la terre, pour fortifier ses muscles, suivant un usage

1. *Musée de Ravestein*, p. 110, n° 349. Plusieurs peintures de vases représentent l'éphèbe se lavant, après les exercices du gymnase, dans une vasque; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, IV, pl. 272, n° 5; pl. 277, n° 1; Panofka, *Bilder antik. Lebens*, pl. I, n° 9.

2. Voy. Klein, *op. l.*, p. 227-228.

3. *Ibid.*, p. 73-75.

4. *Musée de Ravestein*, n° 348.

très répandu dans les gymnases et que plusieurs auteurs anciens ont mentionné[1]. La pioche (σκαπάνη, σκαφεῖον, δίκελλα) figure souvent dans les peintures de vases qui représentent des scènes de palestre[2]; les haltères et le bâton noueux, qui est la canne dont se servaient les jeunes gens athéniens, sont des attributs fréquemment répétés sur les vases du même genre[3]. Quoique l'inscription ne soit pas complète, je crois qu'on peut la restituer en y lisant le nom de Panaitios, un favori d'Euphronios et de Douris[4]. Son nom se lit sur une belle coupe du Musée de Munich qui représente des scènes de gymnase et où l'accessoire en forme de pioche est reproduit plusieurs fois[5].



Fig. 4.

1. Voy. Hermann-Blümner, *Lehrbuch der griech. Privatalterthümer*, 1882, 3e édit., p. 349, et les références citées dans la note 1; Théocrite, *Idyll.*, IV, 10, et Schol. *ad h. loc.*; Festus, *s. v.* rutrum, p. 262.

2. Cf. Grasberger, *Erziehung und Unterricht im kl. Alterthum*, I, p. 306; Stephani, *C. rendu de Saint-Pétersbourg, pour* 1862, p. 151; 1876, p. 101; *Archæologische Zeitung*, 1878, pl. 11; Klein, *op. l.*, p. 99, no 10; *Monumenti dell' Inst.*, 1856, pl. 20; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, IV, pl. 271.

3. Gerhard, *op. l.*, IV, pl. 276, nos 3, 5; pl. 278, no 1; pl. 280, 281, etc., (bâtons noueux); pl. 294, nos 6, 7; *Museo Etrusc. Gregoriano*, édit. 1842, II, pl. 74, no 26; Klein, *op. l.*, p. 61 (30), 92 (13), 98 (6), 110, (4), etc., (haltères).

4. Voy. Klein, *op. l.*, p. 139, 153.

5. O. Jahn, *Vasensamml. zu München*, no 795; Klein, *Euphronios*, 2e édit., p. 284, vignette; *Meistersignat.*, 2e édit., p. 144, no 5.

Un autre vase du Musée de Ravestein[1] offre un sujet analogue. Le style en est excellent et il est dû peut-être au même artiste. Nous le reproduisons ici à cause de certains détails qui complètent heureusement la scène précédente (fig. 5).

Fond de coupe plate. Encadrement en simple liseré rouge. — L'éphèbe nu est courbé en deux et pioche la terre ; il tient entre ses jambes un panier tressé, semblable aux *couffins* dont on se sert encore aujourd'hui dans les pays méridionaux pour faire le transport de la terre dans les travaux de terrassement et qui était également employé dans l'antiquité[2]. Sa tête est couverte d'un bonnet plat et collant noué par deux brides sous le menton[3]. Inscription en cercle et en partie rétrograde : ΗΟΠΑΙΣ ///ΑΛΟΣ, ὁ παῖς καλός. Couleur rouge violacé sur les brides du bonnet et sur l'inscription. Diam. 0,097.



Fig. 5.

Je termine cette étude des vases à inscriptions en signalant quelques rectifications ou additions à faire à l'ouvrage de M. Klein.

1° Les deux coupes de Tléson, signalées comme appartenant à la collection Ravestein[4], sont aujourd'hui au même Musée que les autres et cataloguées sous le n° 385 avec deux autres coupes qui portent le souhait ordinaire, χαῖρε καὶ πίε εὖ[5].

2° Une coupe portant le nom de Μέμνων καλός, dont on semble avoir perdu la trace[6], se trouve actuellement au même Musée de Bruxelles[7]. Les inscriptions que j'ai revues sur l'original

1. *Musée de Ravestein*, n° 347. L'inscription n'est pas exactement reproduite.
2. Voy. Saglio, *Dict. des antiquités*, art. *Cophinus*, I, p. 1497.
3. Le même bonnet est donné à quelques-uns des éphèbes sur la coupe de Munich citée p. 112, note 5.
4. *Meistersignat.*, p. 73, n°s 1 et 2.
5. *Musée de Ravestein*, p. 121, n° 385.
6. *Meistersignat.*, p. 129, n° 11.
7. *Musée de Ravestein*, p. 71, n° 253.

n'ont pas été exactement reproduites. On lit : **MEMNO///** **KAↃOS**. Le nom du Silène, conduisant un mulet, est écrit rétrograde **ƧOIAMIƧ**. La fin de l'inscription, près de la Ménade, manque : **ΘAↃEIAK////**. Sur le revers, la Ménade s'appelle **AIƎΛIИ**, Λίγεια, nom de Nymphe connu. A gauche est écrit **KAↃI////** et à droite **KAↃOS**. Sous le pied du vase, quelques graffites à la pointe **AAI**, **Ͱ**, ⚲.

II. *Vase archaïque à fond blanc.*

Les travaux de M. Lœschcke[1] et de M. Puchstein[2] ont récemment attiré l'attention sur une série de vases de style archaïque à fond blanc dont la coupe d'Arcésilas et la coupe de Polyphème aveuglé par Ulysse et ses compagnons, toutes deux au Cabinet des Médailles de Paris, sont les représentants les plus connus. J'ai repris la liste publiée par les archéologues allemands, en y ajoutant quelques spécimens inédits, dans le quatrième fascicule des *Céramiques de la Grèce propre* de MM. Dumont et Chaplain, que j'ai été chargé de publier et de mettre au courant des découvertes récentes, depuis la mort de mon regretté maître et ami[3]. J'y ai signalé une coupe du Musée de Ravestein qui rentre dans la catégorie de ces vases à couverte blanche, en donnant une description que je complète aujourd'hui par la publication de cet intéressant spécimen (pl. 14, nº 1).

M. de Meester de Ravestein avait fort justement remarqué la ressemblance de cette peinture avec les monuments analogues, comme la coupe d'Arcésilas et celle de Polyphème[4]. Les scènes de banquet sont assez fréquentes sur ces vases; j'en ai compté cinq exemples[5]. On remarquera sur celui-ci les chaussures à bout recourbé qui sont posées sur un tabouret placé sous le lit : elles sont semblables à celles que porte Arcésilas, roi de Cyrène[6]. On sait que ce genre de bottines faisait partie du costume national des Étrusques, mais nous n'y voyons pas une raison suffisante pour rattacher l'ensemble de ces poteries à une fabrique d'Italie. Les Étrusques, en effet, ont emprunté cette mode aux populations asiatiques au milieu desquelles ils vivaient avant leur émigration en Italie[7]. On en a la preuve grâce aux monuments appelés *hittites* ou *hétéens*, récemment mis en lumière[8], où l'on remarque souvent les mêmes chaussures à bout recourbé. Il est probable que cette mode s'était répandue de l'Asie sur plusieurs points du bassin méditerranéen, comme l'Étrurie, la Cyrénaïque et d'autres régions. Elle ne peut donc pas servir à trancher la question encore douteuse de l'origine des vases archaïques à fond blanc. M. Lœschcke les attribue à une fabrique dorienne, comme Sicyone ou Sparte; M. Puchstein s'est attaché à démontrer qu'on devait y voir les produits d'une fabrique

1. *Dorpat. Programm*, 1879, *De basi quadam prope Spartam reperta.*
2. *Archæolog. Zeitung*, 1880, p. 185, et surtout 1881, p. 215 et suiv., pl. 10-13.
3. *Céramiques de la Grèce propre*, 1ᵉ fascicule, Didot, 1887, p. 293 et suiv.
4. *Musée de Ravestein*, nº 401.
5. *Céramiques de la Grèce propre*, p. 299-303, nºˢ 13, 14, 24, 26, 27
6. *Ibid.*, p. 295, nº 1; *Monumenti dell' Inst.*, I, pl. 47.
7. Sur la question encore obscure de l'origine des Étrusques, cf. *Céramiques de la Gr. pr.*, p. 190 et note 6.
8. Voy. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, IV, p. 562 et suiv., 678, 718, 738, 771 et suiv., 777 et suiv., 807.

de Cyrène; M. Milchhœfer, de son côté, penserait plutôt à la Crète[1]. Il m'a semblé que les fouilles de Naucratis, en Égypte, faites par une exploration anglaise sous la direction de M. Fl. Petrie[2], avaient prouvé l'existence, dans cette ville, d'un centre céramique important, auquel se rattachait peut-être l'ensemble des vases à couverte blanche; on y a recueilli, en effet, un assez grand nombre de fragments qui présentent, pour la technique et pour l'ornementation, pour la forme des inscriptions, des rapports frappants avec le groupe des peintures archaïques à fond blanc, trouvées en Italie[3].

E. POTTIER.

1. *Die Anfænge der Kunst*, p. 171-183.

2. *Third Memoir of the Egypt Exploration Fund*, 1886. Voy. surtout le chapitre de M. C. Smith sur *The painted pottery of Naukratis*, *ibid.*, p. 47 et suiv. Il a le premier indiqué comme une hypothèse vraisemblable l'opinion que j'ai admise ici.

3. Voy. *Céramiq. de la Grèce propre*, p. 308-313.

LES FOUILLES DE SIVERSKAIA

(CAUCASE)

(Planche 16.)

Les barbares qui ont envahi l'Europe ont laissé en passant, sur le territoire de l'empire russe, des vestiges nombreux de leur art et de leur industrie qu'on n'a presque pas encore songé à redemander au sol où ils sont demeurés enfouis. Aussi l'archéologie russe est-elle encore toute nouvelle et la terre de l'empire demeure encore vierge de fouilles méthodiques.

On comprend quelle moisson superbe doit donner ce champ inexploré. Il y a peu de temps, le comte Ouvaroff commença les recherches : le succès fut complet. Sur divers points de l'empire, des monuments de toutes sortes ont été mis au jour. Chaque nécropole découverte était une révélation qui détruisait quelque chose de l'immense inconnu dont est environnée l'histoire primitive de l'Europe septentrionale.

Malheureusement, l'éloignement des Musées de Pétersbourg et de Moscou, les retards apportés à la publication des découvertes récentes, l'absence ou le manque d'expérience de corps savants nouvellement constitués; tout a contribué à laisser peu connu ce que le sol russe avait mis au jour, et surtout ce qu'il devait encore contenir.

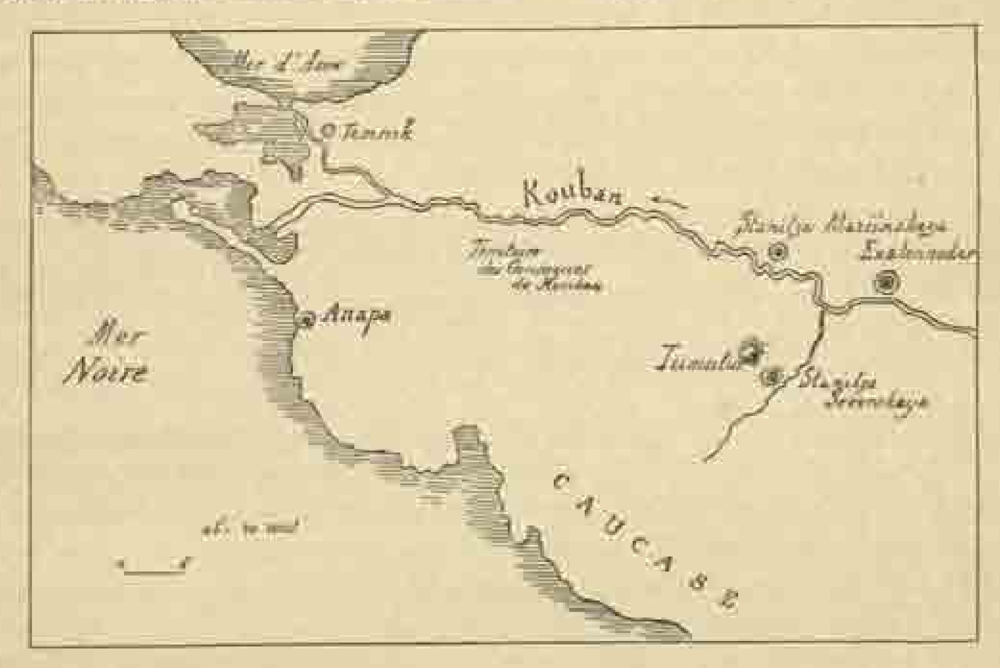
Autour de la mer Noire, depuis Nicopol jusqu'à Panticapée, la civilisation grecque s'étale, sinon dans sa beauté, au moins dans sa plus grande richesse[1]. Le Nord, la Pologne et la Finlande nous initient aux antiquités finno-ougriennes. L'art sassanide, que l'on ne connaissait presque qu'à l'état de conjecture, peut être aujourd'hui étudié au moyen des monuments trouvés non loin de l'Oural, sur les bords de la mer Blanche et de l'Océan glacial, à plus de 500 lieues des contrées de l'empire des Perses. La Sibérie a donné des objets barbares d'un style dérivé de l'assyrien, mais tellement personnel qu'on ne peut le confondre avec aucun autre. Enfin, dans l'Asie centrale, les généraux Kauffmann et Tcherniaieff exécutaient des fouilles au milieu de leurs conquêtes, et à l'ombre du tombeau de Timour, on retrouvait, côte à côte, des objets grecs de l'empire de la Bactriane et des fibules en verroterie rouge, cloisonnées, identiques à celles de la Bourgogne et du nord de la France.

Mais il nous faut abandonner ce champ si vaste pour ne nous occuper ici que de la récente trouvaille faite au Caucase dans une stanitza du Kouban, à Siverskaïa (Attamanerie de Ekatérinodar).

1. Voir Bouratchkow, *Recueil de matériaux pour l'étude de l'art et la numismatique des peuples qui vivaient dans l'antiquité au sud de la Russie au temps des Hellènes*, Odessa, 1884 (en russe).

Dans quelles conditions ce trésor fut-il mis au jour ? Nous devons à M. Sisoff, directeur du Musée historique de Moscou, les détails qu'il a pu recueillir sur les circonstances qui ont accompagné cette trouvaille et qu'il a bien voulu écrire spécialement pour la *Gazette archéologique*.

« En automne 1881, lors du 5ᵉ congrès archéologique à Tiflis, le comte Ouvaroff fit l'acquisition, pour le Musée historique de Moscou, de remarquables objets en or. Ils venaient du district de Kouban, où des Cosaques les avaient trouvés dans un tumulus (kourgane). Au delà du fleuve Kouban, à 50 verstes (53 k. 1/3) d'Ekatérinodar, se trouve une stanitza (village de Cosaques), appelée Siverskaïa. Dans cette stanitza même, et aux environs, sont un grand nombre de tumulus, de forme hémisphérique et hauts seulement de 1 à 3 mètres. Mais à 12 verstes (12 k. 8) de la stanitza s'élève un tumulus beaucoup plus grand, de 9 à 10 mètres de



hauteur, de forme pyramidale. Des chênes séculaires croissent sur les pentes de ce kourgane. Deux Cosaques, habitant le village, entendirent raconter qu'il y avait, au pied de l'un de ces chênes, de la vaisselle de cuivre enterrée depuis longtemps ; cette vaisselle, disait-on, avait autrefois appartenu aux Circassiens ; les Russes la leur avaient enlevée. Partant de là, les deux Cosaques se rendirent secrètement, de nuit, au kourgane pour déterrer cette vaisselle. Ne trouvant rien à l'endroit désigné par la rumeur publique, ils montèrent sur le haut du tumulus et y continuèrent leurs recherches. Déjà à un demi-mètre de profondeur au plus, leurs pelles rejetèrent au dehors des vases en verre, à monture en or et d'autres objets d'or. Les Cosaques furent même effrayés d'abord à la vue de cet or. Mais bientôt ils se remirent à creuser avec un redoublement d'énergie. Un autre Cosaque, passant sur la route le matin, vit qu'on

rejetait la terre d'un trou au sommet du tumulus. Il le fit savoir aux autorités de la stanitza, qui ordonnèrent de cesser les fouilles. D'Ekaterinodar on envoya un fonctionnaire et, sous sa direction, on reprit les recherches. Elles n'ajoutèrent presque rien aux trouvailles déjà faites; mais elles établirent ce fait que la majeure partie des objets avait été trouvée à l'intérieur d'un tombeau. Celui-ci était fait de dalles assemblées, taillées en pierre calcaire tendre. Il n'avait pas de couvercle et tout le dedans était rempli de terre. Ce qui est étrange c'est qu'on n'ait retrouvé dans ce tombeau qu'une petite partie des ossements d'un squelette humain. En examinant attentivement la position des ossements, on voyait facilement que les squelettes avaient déjà été dérangés et qu'un grand nombre de petits os n'étaient pas à leur place. Presque en même temps que les squelettes on aperçut, en suivant la tranchée, une bande étroite d'une terre molle et friable, se dirigeant vers le centre en passant par l'endroit où étaient les squelettes. — Point de doute. — J'étais tombé sur le couloir, creusé, encore aux temps anciens peut-être, par les spoliateurs du tombeau central. Près du centre, à droite de la tranchée, je découvris une mince couche de sable, large d'un mètre, recouverte de cendres et d'une petite quantité de charbon. Au centre même, le sol présentait un fond d'argile jaune brun, sur lequel se dessinait un carré long de 2 mètres 25 centimètres, large de 2 mètres, de couleur plus sombre. C'était la surface supérieure d'une fosse carrée, le tombeau sans doute. Il semblait que cette fosse avait été recouverte de poutres et doublée à l'intérieur de briques non cuites. Les poutres ont été trouvées en désordre, et la fouille de cette fosse ne donna que quelques débris de vaisselle en terre et d'os épars dans des directions différentes. Il était évident que le tombeau central avait été pillé. Les résultats des recherches faites par les Cosaques et ceux de mes propres fouilles permettent de faire quelques déductions au sujet de ce kourgane. Le tumulus inférieur, hémisphérique, est un kourgane scythe, amoncelé bien avant la partie supérieure. Le tombeau central (pillé malheureusement) qu'il renferme est de date plus ancienne que les squelettes trouvés à l'entour. Ils y furent placés après la fermeture du tombeau central.

« Le second amoncellement, en terre noire, est bien plus récent encore. L'époque de sa création est précisée nettement par les deux monnaies d'or de Pairisadès. M. Oreschnikoff, qui les a étudiées[1], les définit comme des statères de Pairisadès, roi du Bosphore, contemporain de Mithridate Eupator, vers 100 ans avant Jésus-Christ. Le désordre dans la disposition des tombes, leur position à si peu de distance de la surface du sol, enfin le fait même de l'amoncellement sur un ancien tumulus dénotait une grande hâte dans la sépulture. Ne se rapporterait-elle pas à une expédition guerrière des armées de quelque roi du Bosphore dans ce pays? Cela expliquerait son caractère de précipitation. Les recherches dans le sens de la profondeur, au moyen d'un trou

1. Le travail de M. Oreschnikoff à ce sujet a été publié sous le titre de : *Zur Münzkunde der Cimmerischen Bosporus*

vertical à petit diamètre, n'amenèrent aucune nouvelle découverte. Les objets que les Cosaques avaient trouvés étaient ceux-ci :

» 1° Un vase (scyphos) en verre, à deux anses, monté en or et orné de chaînettes attachées tout autour, de cornalines et de petites boucles d'or. De plus, le bord supérieur en or est encore orné de grenats orientaux ;

» 2° Un vase en verre semblable au premier, à monture également en or. Il n'est orné que de boules en or ;

» 3° La monture en or d'un autre vase, formée d'une dentelure double. Le cylindre est fait d'une feuille d'or repoussé, représentant des griffons[1] ;

» 4° Une plaque en cuivre ronde et ornée de verres de couleur, enchâssés dans un filigrane d'or recouvrant la plaque en cuivre ;

» 5° Deux plaques en or, munies d'oreillettes, également en or. Elles représentent des griffons en repoussé ;

» 6° Une grande plaque en or, portant trois oreillettes du même métal, — figurant en repoussé un sujet mythologique (Bacchus, Minerve, Ménade), — mais d'un style et d'un travail excessivement barbare. Mon avis est que cette plaque servait à orner le poitrail d'un cheval ;

» 7° Une corne de bélier coulée en argent massif ayant à sa base une tige servant à la fixer ;

» 8° Une anse en or, ornée de feuillage gravé à sa surface ;

» 9° Un instrument en fer.

» Le trou vertical d'en haut et la tranchée occidentale devaient se réunir au centre. Les résultats vérifièrent mes suppositions. La section du kourgane démontra clairement son origine double et prouva en même temps que ces deux parties étaient de deux époques différentes. La couche de terre supérieure (d'une épaisseur de 4 mètres environ) différait entièrement de la couche inférieure. La première était de couleur noire et formée d'humus, dans lequel on rencontrait des fragments taillés et des éclats de pierre prouvant que les dalles du tombeau avaient été taillées sur place. Cette couche supérieure reposait sur un autre amoncellement, ayant la forme d'un hémisphère régulier, dont la séparait une couche de terreau végétal de peu d'épaisseur. Ce terreau provenait sans doute de la décomposition de l'herbe qui avait autrefois poussé sur l'amoncellement d'en bas, et fut ensuite recouvert par la couche d'humus supérieure. Evidemment celle-ci était la moins ancienne et avait été amoncelée sur un ancien tumulus qui, par son aspect général, rappelle les tumulus de la steppe dans toute cette région.

» Quant au caractère général de la sépulture dans la couche supérieure, elle rappelle à beaucoup d'égards le genre de sépulture des tumulus du Bosphore. On y trouva en outre une pièce d'or de Pairisadès[2] et quelques lambeaux de feuilles d'or.

1. Au Musée de Moscou, où se trouve cette monture, on a fabriqué, pour la mieux conserver, un moule en bois sur lequel elle est actuellement placée.

2. M. Oreschnikoff, ainsi que nous le verrons plus loin, s'est occupé de cette monnaie et l'a définie.

» Au printemps 1882, le comte Ouvaroff, directeur du Musée historique de Moscou, me chargea de faire des fouilles définitives dans ce tumulus énigmatique. Mon travail dura plus d'un mois. Sans entrer dans tous les détails de ces fouilles, j'essayerai de vous montrer leur plan général et leurs résultats. Je ne trouvai plus de tombeau dans le tumulus; c'est à peine s'il en restait quelques pierres. D'après les renseignements que je pus recueillir, la tombe avait été de grandeur ordinaire, c'est-à-dire de la taille moyenne d'un homme. La grande plaque en or avait été placée sur un cylindre en pierre, situé au dehors du tombeau. Cependant la grande hauteur du kourgane, la présence d'objets dans la terre au dehors du tombeau découvert par les Cosaques, et surtout la présence de celui-ci à une si faible distance de la surface supérieure du tumulus, me donnaient le droit de supposer que le tumulus n'avait pas été amoncelé pour elle. C'est pourquoi je me proposai un double but :

» 1° Fouiller tout autour de la première tombe sur la plus grande étendue possible;

» 2° Atteindre le centre du tumulus au moyen d'une large tranchée horizontale dirigée de l'ouest à l'est, au ras du sol.

» Je découvris dans l'amoncellement de terre noire supérieur les objets suivants :

» 1° A peu de distance de l'endroit où avait été le tombeau, on trouva un mors en fer et un anneau de même métal recouvert d'une feuille d'or, appartenant probablement au harnais d'un cheval;

» 2° Au nord-est du tombeau, un peu plus loin, on découvrit des os, provenant de la mâchoire d'un cheval, et des anneaux détachés d'une chaîne servant de bride ou de mors;

» 3° A proximité du même endroit, on trouva une plaque en or repoussé, représentant des griffons, munie d'oreillettes au revers. Je crois devoir rappeler ici que les Cosaques (ainsi qu'on l'a vu plus haut) avaient trouvé auparavant, près du tombeau même, deux plaques semblables à celle-ci. La ressemblance des oreillettes de la grande plaque à celles des petites indique, selon moi, qu'elles appartenaient toutes à un même harnais de cheval;

» 4° A une profondeur un peu plus grande, au même endroit, on trouva une deuxième pièce d'or de Pairisadès;

» 5° De plus, dans la partie septentrionale du kourgane, les fouilles donnèrent quelques lambeaux de feuilles d'or et un fragment d'un petit vase en poterie;

» 6° Enfin, dans la terre rejetée hors du tumulus par les Cosaques, lors de leurs fouilles, on recueillit une grande perle de couleur en argile.

» Tel est le total des objets retirés de la terre noire formant l'amoncellement supérieur. Quant au tumulus inférieur, je rencontrai, en m'approchant de son centre, des squelettes humains, disposés dans l'ordre suivant :

» 1° En allant par la tranchée occidentale vers le centre, on découvrit deux squelettes placés par étages, l'un au dessus de l'autre;

» 2° Au nord, par rapport au centre, on trouva encore trois squelettes étagés de même les uns au dessus des autres;

» 3° Près des squelettes situés à l'ouest du centre, on recueillit deux petites perles en pâte d'Egypte, couleur turquoise, une petite perle en cornaline et un morceau sec de la couleur de pourpre.

» La terre sur laquelle reposaient tous les squelettes était damée et peinte transversalement de raies de couleur. Elle avait ainsi l'aspect d'un tapis bizarre, aux raies blanches, pourpres, brunes et bleues. Les squelettes (orientés de l'est à l'ouest et du sud au nord) avaient évidemment été recouverts d'écorce peinte de raies de couleurs, car la surface supérieure des ossements a conservé la trace de la couleur.

» D'un autre côté, parmi les objets recueillis, l'attention est attirée par les objets incomplets, brisés, comme par exemple : la corne de bélier en argent, la garniture dentelée d'un vase, ornée de boules suspendues à des chaînettes, l'anse en or, les lambeaux de feuilles d'or. Ce sont toujours des fragments d'objets — non des objets entiers. Enfin il manque des os aux squelettes..... L'impression générale produite par ces fouilles est celle d'un enterrement précipité, et en outre celle d'un grand désordre, tenant peut-être à ce que les voleurs, après avoir en partie dépouillé les tombes, ne surent pas ou bien n'eurent pas le temps de mener leur œuvre à bonne fin.

» J'ajouterai à l'appui de cette supposition qu'on a trouvé une patère (assiette) en argent près de la stanitza de Maryinskaïa, située à 20 ou 30 verstes (21 k. 1/3 à 32 k.) de Siverskaïa, et qu'on l'a trouvée dans une couche d'argile, à un endroit plat et découvert, quoique situé à peu de distance d'un tumulus, semblable à celui où l'on a fait les fouilles. On ne peut, ce me semble, expliquer la présence de la patère dans cet argile d'une façon satisfaisante que par une seule supposition. Les spoliateurs du kourgane voisin partageant leur butin, peut-être dans l'obscurité de la nuit, furent surpris à l'improviste et, dans leur fuite précipitée, ils oublièrent cet objet dans l'herbe. Le fait même de la spoliation des tombes dans l'antiquité est non seulement fréquent, mais presque constant pour celles de la Russie méridionale. Les tombeaux, au centre même des kourganes surtout, sont rarement intacts. »

Nous remercions M. Sisoff de ces renseignements si précis et du plus haut intérêt, qui nous apprennent comment ces objets ont été découverts.

Il nous était impossible d'émettre la moindre conclusion archéologique sans connaître la découverte dans tous ses détails. Grâce à la complaisance du directeur du Musée de Moscou, nous pouvons maintenant étudier la trouvaille de Siverskaïa, et la présenter à nos lecteurs.

Pour notre part, nous n'avons pas vu au Musée de Moscou ni la corne en argent ni les deux plaques d'or à oreillettes représentant des griffons, mais les autres objets en or nous sont connus. Nous avons pu en obtenir des photographies que nous présentons à nos lecteurs, en accompagnant chacune d'elles d'une description, suivie d'observations critiques.

DEUX COUPES DE VERRE, MONTURE D'OR.

Le monument le plus beau de la trouvaille est une coupe d'une matière dure (pl. XVI, fig. 2) que l'on prendrait, au premier abord, pour une pierre orientale transparente tirant sur le vert, d'un vert foncé. Mais des coupes identiques brisées trouvées à côté permettent de voir que nous sommes en présence de verre taillé. De chaque côté sont deux anses à oreille plate, surmontant deux cercles.

Une coupe identique, mais sans ornementation de métal, trouvée en Anatolie fait aujourd'hui partie de la collection de M. de Clerq. Une autre exactement semblable a appartenu à M. Castellani.

Autour de la partie supérieure, un large turban d'or de deux centimètres, bordé en haut et en bas par quatre lignes de filigranes, forme la décoration principale de la pièce. A intervalles égaux, des grenats cabochons sertis dans des chatons pleins alternés de demi-sphères granulées d'or semblables à de petits oursins, ornent le turban. Entre chacun de ces motifs deux S de filigranes accotées l'une à l'autre; les crochets des S remplis dans leur intérieur par la tête d'un petit rivet d'or.

Sur les anses, des plaques d'or maintenues par quatre attaches imitant des courroies de cuir, mais toujours bordées de filigranes. Sur le dessus des anses, un dessin composé d'une ligne de cercles, et de chaque côté, des lignes brisées formant des angles et faisant une suite dentelée. De la partie inférieure du turban pendent de chaque côté des deux anses, seize chaînes carrées terminées par une amande en cornaline qui supporte elle-même une perle d'or soufflée.

Deux chaînes semblables sont suspendues à la partie supérieure de chaque anse. La lumière se joue sur la cornaline qui se détache sur le verre, et ses différentes colorations donnent à la pièce un aspect charmant. Le pied du verre est emboîté dans une plaque d'or rabattue et grossièrement rétreinte au marteau.

Si l'on retourne la coupe on voit, au centre de la plaque d'or, une marguerite dont chaque pétale est ornementée de traits en relief disposés en arêtes de poisson. Il semble impossible que ce travail si primitif ait été exécuté par les ouvriers qui avaient fait le reste de la décoration en or, mais la délicatesse de la marguerite du dessous de la plaque ne permet pas non plus de croire qu'elle a été faite après coup. Elle a pu appartenir à un objet différent de la même époque et du même style, ou bien avoir été enlevée à une époque quelconque et replacée après coup par des individus qui n'avaient aucune pratique de l'orfèvrerie.

La deuxième pièce de la trouvaille est une coupe presque identique à la première, ne différant que par des modifications insignifiantes.

Les 3e et 4e objets ont été restitués par le comte Ouvaroff, et on peut les voir au Musée historique de Moscou.

Nous allons d'abord décrire les pièces telles qu'on les voit et telles que notre planche les reproduit.

La plus grande est un vase, actuellement en bois, à col évasé, ayant à la partie la plus large de sa panse une monture en or dentelée et rehaussée de filigrane. Ce vase était autrefois en verre.

Deux cercles d'or réunis par des bandes perpendiculaires forment la décoration de la panse. Du cercle supérieur pendent des perles d'or retenues par des chaînes du même métal. L'extrémité du vase est un cylindre sans fond en or repoussé représentant des griffons aux ailes déployées et placés bec à bec. Le cylindre d'or et la monture en or de la partie supérieure appartiennent, à notre avis, à la décoration de deux vases distincts.

La ligne générale du vase dessiné par le comte Ouvaroff paraît être de fantaisie; l'antiquité n'offre rien de similaire. Ce n'était pas à un vase que devait s'appliquer cette monture, mais à une coupe presque identique de forme aux deux précédentes. Le cercle d'or du haut devait s'adapter au bord supérieur de la coupe, et son pied ne devait pas descendre plus bas que les perles d'or supportées par les chaînes; par conséquent il ne devait pas y avoir de col ni de rétrécissement, puisque la coupe s'arrêtait avec la partie supérieure de la monture d'or.

L'examen auquel nous nous sommes livré des morceaux de verre brisé existant dans la trouvaille, nous a confirmé dans cette idée. Nous y avons trouvé des anses identiques à celles des deux premières coupes; on supposera donc que cette monture d'or s'appliquait à une coupe de verre dont on a retrouvé les morceaux, coupe plus petite, mais semblable de forme à celles déja décrites. Mais quel était l'usage du cylindre d'or avec les figures de griffons? C'est là une question que nous ne saurions trancher.

Le second vase à monture d'or, restauré en bois tourné, sous la direction du comte Ouvaroff, doit être restitué de la même façon que celui que nous venons de décrire. Il est plus petit et le cylindre d'or de sa partie inférieure ne porte pas de griffons exécutés au repoussé. (Pl. 16, fig. 1.) La monture d'or doit donc s'appliquer à une quatrième coupe de verre à anse, et quant au pied en or, il doit provenir d'un autre objet, à moins qu'il n'ait été adapté après coup; mais sa grandeur ne permet pas d'émettre cette supposition.

Germain BAPST.

(*A suivre.*)

FIGURINE DE BRONZE COIFFÉE D'UN CASQUE CORNU

(Planche 17.)

La figurine que je me propose d'étudier ici provient, dit-on, des environs de Bayonne et, après avoir été exposée chez MM. Rollin et Feuardent où je l'ai examinée à loisir, est allée enrichir le Musée de Saint-Germain. Elle représente un personnage barbu, cuirassé et casqué; la pose du bras droit levé montre qu'il s'appuyait sur une haste aujourd'hui manquante; la main gauche fermée et tendue en avant tenait sans doute un parazonium également absent. Le poids du corps porte sur le pied droit posé à plat; la jambe gauche est légèrement infléchie en arrière; le devant de chaque jambe est protégé par une *ocrea* dont on aperçoit les courroies d'attache au dessus du mollet et au dessus de la cheville. Les pieds sont nus et soudés à une base circulaire, en forme de piédouche. Le casque, muni d'une visière à nasal avec deux trous pour les yeux, est orné de trois cornes de taureau, deux sur les côtés, une autre au dessus du front. Le cimier, très élevé, en forme de fleuron entr'ouvert, supporte une aigrette composée d'un double rang de dix plumes et terminée par une crinière retombant sur la nuque. La cuirasse, ornée d'une tête de Méduse sur la poitrine, est garnie d'épaulières et de lambrequins laissant dépasser le bord inférieur de la tunique. Sur l'abdomen, un petit taureau en haut-relief, allant à gauche, attire tout particulièrement l'attention.

Hauteur de la figurine, 0m 140; hauteur du socle, 0,025. Patine noire; conservation satisfaisante; exécution bonne, mais sans élégance.

Cette statuette, dans son ensemble, fait songer au type de la Vaillance Impériale, *Virtus Augusti*, personnifiée sur un grand nombre de monnaies romaines du IIe et du IIIe siècles sous la figure d'une femme en costume militaire, tenant la haste dans la main droite et le parazonium dans la main gauche; quelquefois c'est l'empereur lui-même, ainsi armé, dont on voit la représentation en pied entourée de la légende VIRTVS AVGVST ou AVGG, par exemple sur des deniers de Septime Sévère et de Caracalla[1]; ailleurs c'est le portrait agrandi et très reconnaissable de l'empereur que représente le buste casqué de Mars sur un aureus de Gallien[2], et notamment encore sur un aureus et sur des grands bronzes de Postume avec la légende explicite VIRTVS POSTVMI AVG.[3]

1. Cohen, *Monn. imp.*, t. IV, 1884, p. 79, n. 765, et p. 213, n° 679.
2. *Id. ibid.*, t. V, 1885, p. 458, n. 1242.
3. *Id. ibid.*, t. VI, 1886, p. 63, n. 447. — De Witte, *Rech. sur les emp. qui ont régné dans les Gaules*, *Postume*, nos 139, 140, 210, 241, 313, 314, 366.

Il suffit d'un coup d'œil pour être assuré que la figurine de Bayonne n'est pas un type idéal et impersonnel de divinité, mais que l'artiste a cherché à reproduire le portrait d'un personnage vivant; des archéologues très experts et très autorisés croient y reconnaître les traits de Postume, par comparaison avec son effigie présentée de trois quarts ou de face sur deux rares aurei du Cabinet de France [1].

C'est là un point sur lequel je ne voudrais pas être, pour ma part, trop affirmatif, car les questions de ressemblance sont souvent fort délicates à résoudre. C'est ainsi que le rédacteur du Catalogue des bronzes de M. Gréau [2], ayant à décrire la figurine casquée découverte à Saint-Lubin-des-Joncherets, a fait preuve d'une louable circonspection en évitant de se prononcer entre Postume et Victorin; c'est encore ainsi qu'Adrien de Longpérier [3] attribuait à Tétricus le Mars casqué découvert entre Abbeville et Montreuil-sur-Mer, dans lequel Grivaud de la Vincelle [4] avait au contraire pensé retrouver les traits de Postume.

L'écart chronologique serait, du reste, de peu d'importance, l'avènement de Postume ayant eu lieu en l'an 258, et la capitulation de Tétricus en 273. Avec le bénéfice de ces réserves et pour fixer les idées, nous tiendrons que la statuette de Bayonne représente la *Virtus Augusti* sous les traits de Postume, et, partant de là, nous essayerons d'interpréter les insignes extraordinaires qui la décorent, à savoir le taureau et le casque à trois cornes. A mon sens, le taureau placé sur la partie abdominale de la cuirasse ne doit pas être considéré comme un ornement à la manière de la tête de Méduse appliquée au pectoral. Le faible relief de ce gorgonium indique qu'il est ciselé dans le métal même de la cuirasse, ou que c'est une simple plaque au repoussé qui y est fixée par des rivets. Par contre, le taureau est visiblement travaillé en haut-relief, voire même en ronde-bosse; il n'est donc pas censé faire corps avec le bas de la cuirasse et l'on doit se le représenter comme une figurine d'animal suspendue en accessoire à la statuette au moyen de deux bretelles dont on aperçoit les boucles sous forme de croix au dessus du garot et de la croupe; c'est, à proprement parler, un appendice. Or, quel appendice peut être attaché à une statue de la *Vaillance Impériale*, si ce n'est une offrande militaire? La question ainsi posée appelle d'elle-même sa réponse. En effet, si l'on remarque que le *Taureau* figurait comme emblème distinctif sur le bouclier de certaines légions, on devine aisément qu'une figurine de bronze de cet animal symbolisait expressivement l'offrande votive d'un de ces corps militaires adressée à la fois à son chef et à une divinité guerrière.

1. De Witte, *Rech. sur les emp.*, pl. I, n. 4, et pl. VII, n. 110. — Cohen, *Monn. imp.*, t. VI, 1886, p. 30, n. 438, et p. 46, n. 289, fac-similés. Les effigies vues de face ou de trois-quarts sont rares sur les monnaies antérieures au Bas-Empire; on ne trouve à citer que le denier d'Auguste, celui de Maxence, les aurei de Tetricus, des Licinius, de Maxence, de Constantin I, un médaillon de Commode.

2. Frœhner, *Collection Julien Gréau; bronzes antiques*, Paris, 1885; in-4°, p. 239, n. 1124. Cf. le catalogue-livret de vente des 2-10 juin 1885, in-8°, p. 79, n. 1124.

3. A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre*, n. 106.

4. Grivaud de la Vincelle, *Rec. de monum. antiq.*, t. II, p. 165, pl. XVII, f. 6, et pl. XVIII, f. 2.

Les légions qui ont eu le Taureau pour emblème étaient[1] la *V Macedonica* cantonnée en Dacie, la *VII Claudia* en Mésie, la *III Italica* en Rétie, la *X Gemina* en Pannonie Supérieure, la *X Fretensis* en Judée avec un détachement en Grande-Bretagne au temps de Victorin, et la *VIII Augusta* en Germanie Supérieure; c'est du moins ce que nous apprenons par les noms de ces légions inscrits autour de l'image d'un taureau sur des monnaies de Gallien et de Victorin[2] et aussi par l'umbo d'un bouclier de bronze trouvé en Grande-Bretagne; on voit sur ce dernier l'image de Mars casqué et celle d'un taureau avec l'inscription[3] :

LEG VIII AVG

Ͻ IVL MAGNI IVNI DVBITATI

c'est-à-dire (bouclier) de Junius Dubitatus, soldat de la légion VIII Augusta, centurie de Julius Magnus.

Il ne pouvait y avoir aucune confusion entre les légions qui portaient le même emblème, car elles appartenaient à des armées différentes. Parmi celles que je viens de citer, mon choix se fixe nécessairement sur la *VIII Augusta*, cantonnée à Argentoratum (Strasbourg) et Moguntiacum (Mayence), en Germanie Supérieure, depuis le principat de Vespasien jusqu'à la fin de l'Empire.

Il me reste à expliquer l'ornementation cornue du casque. Diodore de Sicile, parlant du costume et de l'armement des Gaulois[4], dit : « Leurs casques de bronze sont garnis de grandes saillies et donnent à ceux qui les portent un aspect fantastique; à quelques-uns de ces casques sont fixées des cornes, et à d'autres des figures en relief d'oiseaux ou de quadrupèdes. Ils ont des trompettes barbares d'une construction particulière, qui rendent un son rauque approprié au tumulte guerrier. » Ce passage est confirmé d'une manière remarquable par les monuments numismatiques et statuaires; toutes les fois que les Romains ont représenté un trophée d'armes gauloises, ils l'ont caractérisé en le surmontant d'un casque à cornes, et en y disposant des carnyx en santoir; c'est ce que l'on constate sur les bas-reliefs des arcs d'Orange et de Saint-Remy[5], ainsi que sur quelques deniers de Jules César[6]. Les cornes constituent donc l'attribut typique du casque national des Gaulois; il est vrai que d'autres exemples se rencontrent ailleurs, mais je n'ai pas à m'en occuper ici; je les indiquerai plus loin. Si cette coiffure est donnée à Postume, c'est évidemment par une ingénieuse allusion à la création de l'empire gaulois dont il fut le fondateur dans des circonstances que je crois utile de rappeler.

1. Ch. Robert, *Les légions du Rhin*, 1867, in-4°, p. 16 et 44.

2. Cohen, *Monn. imp.*, t. V, 1885, p. 390-392; t. VI, 1886, p. 95.

3. *Corp. insc. latin.*, t. VII, n. 495.

4. Diod. Sicul., V., 30 : κράνη δὲ χαλκᾶ περιτίθενται, μεγάλας ἐξοχὰς ἐξ αὑτῶν ἔχοντα καὶ παμμεγέθη φαντασίαν ἐπιφέροντα τοῖς χρωμένοις. Τοῖς μὲν γὰρ πρόσκειται συμφυῆ κέρατα, τοῖς δὲ ὀρνέων ἢ τετραπόδων ζῴων ἐκτετυπωμένα.

5. Aug. Caristie, *Monuments antiques à Orange*, in-fol., 1856, pl. xx, f. 6. Il en existe des moulages au Musée de Saint-Germain (S. Reinach, *Catalogue du Musée de Saint-Germain*, 1886, p. 22-23).

6. Cohen, *Monn. de la Rép.*, pl. xx, n[os] 11-16; le même, *Monn. imp.*, t. I, 1880, p. 10, 11; Babelon, *Descr. des monn. de la Rép.*, t. II, p. 11.

Trebellius Pollion[1] nous a conservé le texte d'un rescrit adressé par Valérien aux Gaulois; cet important document fait parfaitement comprendre l'origine de la grande fortune militaire qui échut à Postume : « *Transrhenani limitis ducem et Galliae praesidem Postumum fecimus, virum dignissimum severitate Galliarum, praesente quo, non miles in castris, non jura in foro, non in tribunalibus lites, non in curia dignitas pereat; qui unicuique proprium et suum servet, virum quem ego pro ceteris stupeo, et qui locum principis mereatur jure.* » Par là il faut entendre que Postume était non seulement investi du commandement en chef des armées du Rhin, mais en outre institué, aux lieu et place de l'empereur lui-même (*locum principis*), gouverneur-général des trois grandes provinces de Gaule commandées chacune par un légat impérial prétorien, l'Aquitaine, la Lyonnaise et la Belgique avec ses lisières, les deux Germanies, commandées par des légats impériaux consulaires. La Narbonnaise, province sénatoriale gouvernée par un proconsul prétorien, restait nécessairement en dehors de ses attributions. Ces pouvoirs extraordinaires n'ont pu être confiés à Postume que sous la pression d'évènements très graves; pour trouver des précédents à cette situation exceptionnelle, il faut remonter jusqu'aux premières années de l'empire, quand Agrippa, Drusus, Tibère, Germanicus, furent tour-à-tour investis du proconsulat des Gaules[2], pour assurer la pacification du pays. On peut croire que ce fut à l'occasion de son départ pour la guerre contre les Perses que Valérien se dessaisit en faveur de Postume non seulement des pleins pouvoirs proconsulaires, mais aussi du titre même de proconsul en Gaule, qui, normalement, appartenait à l'empereur seul.

Mais, en l'an 258, il arriva que les cités gauloises, indisposées contre Gallien, l'indigne fils de Valérien, voulurent témoigner à Postume leur reconnaissance pour les immenses services qu'il leur avait rendus en les délivrant des hordes germaines et franques qui avaient étendu leurs ravages jusqu'en Espagne[3], et, d'accord avec les légions, elles le saluèrent empereur : « *Quum Galli vehementissime odissent Gallienum.... eum (i. e. Postumum) qui commissum regebat imperium imperatorem salutarunt... Ab omni exercitu et ab omnibus Gallis, Postumus gratanter acceptus talem se praebuit per annos septem, ut Gallias instauraverit*[4]. »

C'est apparemment à ce moment que Postume fit frapper les monnaies sur lesquelles il se donne le titre de RESTITVTOR GALLIARVM, qui rappelle, mais avec une nuance significative, la légende des monnaies d'Hadrien, RESTITVTOR GALLIAE. Des bornes milliaires au nom de Postume, trouvées à Heath Cock[5], à Quintanilla et à Cordoue[6], prouvent que la Bretagne et l'Espagne furent entraînées par l'exemple de la

1. Treb. Poll., *Trig. tyr.*, II (*Postum.*).

2. Dion Cassius (LVI, 25) le dit formellement en ce qui concerne Germanicus : Γερμανικὸς ἀντὶ ὑπάτου ἄρχων. Tacite (A. I, 14) : *Germanico Caesari proconsulare imperium petivit.*

3. Aur. Vict., *De Caesar.* XXXIII.

4. Treb. Poll., *Trig. tyr.*, II (*Postum.*).

5. *Corp. insc. lat.*, t. VII, n. 1161.

6. *Corp. ins. lat.*, t. II, nos 1919, 4943.

Gaule. L'empire gaulois apparait déjà comme l'aube d'un empire d'Occident, peut-être même d'un empire plus vaste, à en juger par les légendes d'autres monnaies de Postume, RESTITVTOR ORBIS, et ROMAE AETERNAE.

Sans pousser cette digression plus loin qu'il n'est nécessaire, je fais remarquer que les auteurs anciens et quelques documents anonymes, tels que la Table dite de Peutinger[1], se contentent du simple pluriel *Galliae* dans les cas où le style officiel des monnaies et des inscriptions emploie les expressions plus précises TRES GALLIAE[2], TRES PROVINCIAE ou TRES PROVINCIAE GALLIAE[3], pour signifier les provinces gauloises proprement dites, l'Aquitaine, la Belgique et la Lyonnaise répondant à l'ancienne Celtique. La division tripartite de la Gaule telle que César l'avait trouvée, en conformité de certaines affinités ethniques, fut respectée, au moins dans ses grandes lignes, pendant les trois premiers siècles; c'est un point sur lequel j'insiste, car, si la nationalité gauloise est incontestablement symbolisée dans son ensemble par le casque à cornes, j'ajoute que par le nombre ternaire de ces cornes elle l'est jusque dans sa division tripartite. C'est donc, si l'on me passe l'expression, le casque des Trois-Gaules qui coiffe Postume; nul autre que lui n'y a droit si ce n'est peut-être Victorin ou Tétricus, les continuateurs de son œuvre, lesquels se sont également attribué le titre de RESTITVTOR GALLIARVM sur leurs monnaies.

Et maintenant, faut-il voir dans ce casque cornu une simple conception artistique, ou devons-nous croire que Postume ait jamais en réalité porté une pareille coiffure? Je n'ose trancher la question, mais, *a priori*, je ne repousserais pas la deuxième alternative; car on comprend très bien que, dans telle ou telle circonstance donnée et pour complaire aux Gaulois qui l'avaient élu à l'empire, il ait voulu se montrer à eux casqué conformément à leur antique usage national. La conjecture devient même fort probable si l'on considère que, dans le cortège triomphal d'Aurélien, Tétricus figura vêtu d'un manteau écarlate, d'une tunique jaune et de braies gauloises, *braccis gallicis ornatus*[4]; ce détail prouve qu'il portait habituellement le costume gaulois. Pourquoi Postume n'aurait-il pas, à l'occasion, porté l'armure gauloise?

La figurine de Bayonne, abstraction faite de quelques détails qui lui appartiennent en propre, ne constitue pas un spécimen unique du type de la Vaillance Impériale pouvant être rapporté à Postume.

J'ai déjà parlé d'une autre figurine conservée au Musée du Louvre, salle des bronzes, n° 166; c'est un Mars dans une attitude identique, les pieds nus, portant également des cnémides et une cuirasse à gorgonium. La *crista* du casque se dresse entre deux ailettes faisant saillie de chaque côté; j'y reconnais les μεγάλας ἐξοχὰς dont parle Diodore dans la description des casques gaulois.

1. Voir aux mots, *Lugduno caput Galliarum.*

2. Denier de Galba, montrant trois bustes de femme à droite que Cohen (*Monn. imp.*, t. I, 1880, p. 339) prenait pour l'Aquitaine, la Narbonnaise et la Lyonnaise, en substituant fautivement la Narbonnaise à la Belgique.

3. Bernard, *Le temple d'Auguste et la nationalité gauloise*, passim.

4. Vopisc., *Aurel.*, 34.

Au Cabinet des Médailles et Antiques, je note une figurine de Mars découverte aux environs de Grenoble et portant le n° 313 dans la collection Oppermann; même attitude, mêmes cnémides, même cuirasse à gorgonium, même *crista* formée d'une double rangée de plumes.

Des spécimens similaires se trouvent très probablement dans d'autres collections. Les trois que je viens de rassembler suffisent pour la démonstration de ma thèse; elles me paraissent être de simples variantes d'un seul et même prototype, ou, en d'autres termes, des réductions en petit de quelqu'une des statues de Postume qui ont certainement été élevées en grand nombre à cet empereur dans les cités des Gaules et des Germanies.

Nous avons cherché à expliquer la signification des cornes sur le casque de la figurine de Bayonne par la prédilection des Gaulois pour ce genre d'ornementation, prédilection plus marquée et plus générale parmi eux que chez d'autres peuples de l'antiquité. Le sujet ne serait cependant pas suffisamment traité si nous ne rassemblions pas les exemples que nous avons rencontrés ailleurs qu'en Gaule au cours de nos recherches.

Au dire d'Hérodote, les Chalybes, peuplade d'Asie-Mineure enrôlée dans l'armée de Xerxès, étaient coiffés de casques d'airain sur le devant desquels se dressaient des cornes de bœuf en airain [1].

Plutarque rapporte que Pyrrhus, roi d'Épire (ans 296-272 av. J.-C.) avait adopté un casque à cornes de bouc [2], et Tite-Live [3] fournit un renseignement analogue sur Philippe V de Macédoine (ans 221-179 av. J.-C.).

Les monnaies grecques de ces princes n'en offrent aucun indice, mais la numismatique romaine confirme pleinement le récit de Tite-Live; voir le portrait de Philippe V coiffé du casque royal macédonien à cornes de bouc sur les deniers de Q. Marcius Philippus et de L. Marcius Philippus [4].

La tradition du casque cornu comme symbole de la puissance royale avait semblablement cours en Syrie, mais au lieu de cornes de bouc ce sont des cornes de taureau qu'on voit sur les monnaies de Séleucus I Nicator (ans 312-281) et d'Antiochus VI Épiphanes Dionysus (ans 145-143); celles de Séleucus sont, en plus, le signe commémoratif d'un exploit de ce prince dans sa lutte contre un taureau échappé. Quant à la corne unique, de longueur démesurée, sur le devant du casque de Tryphon (ans 142-138), elle se reconnait pour celle d'un ibex [5].

1. Herod., VII, 76 : πρὸς δὲ τοῖσι κράνεσι ὦτά τε καὶ κέρεα προσῆν βοὸς χάλκεα, ἐπῆσαν δὲ καὶ λόφοι.

2. Plut. *Pyrrh.*, XI : ἔσχε γὰρ ἀφῃρημένος τὸ κράνος ἄχρι οὗ πάλιν περιφρονήσας καὶ περιβαλόμενος ἐγνώσθη τῷ τε λόφῳ ἐκλάμποντι καὶ τοῖς τραγικοῖς κέρασιν.

3. T.-Liv., XXVII, 33 : *famamque inter Barbaros celebrem esse, Philippum occisum. Expeditione ea, qua cum populatoribus agri ad Sicyonem pugnavit, in arborem illatus impetu equi, ad eminentem ramum cornu alterum galeae praefregit. Id inventum ab Aetolo quodam, perlatumque in Aetoliam ad Scerdilaedum, cui notum erat insigne galeae, famam interfecti regis vulgavit.*

4. Babelon, *Descr. des monn. de la Rép.*, II, p. 186, 187. Cf. Cohen, pl. xxvi, *Marcia*, f. 4, 5.

5. *Catalogue of greek coins in the British Museum, Seleucid Kings of Syria*, 1878, p. 4, 65, 68, fac-similés. Cf. Mionnet, *Descr. des méd. ant.*, t. V, p. 69, n°s 595, 597, et p. 72, n°s 623, 630; Visconti, *Iconog. gr.*, pl. 47, f. 13. Appien, *De reb. syr.* 57 : ταῦρον ἄγριον ἐν Ἀλεξάνδρου θυσίᾳ ποτὲ ἐκθορόντα τῶν δεσμῶν ἀποστάντι μόνος καὶ ταῖς χερσὶ μόναις κατεργασαμένου προστιθέασιν ἐς τοὺς ἀνδριάντας ἐπὶ τῷδε κέρατα.

Enfin, Silius Italicus attribue un casque cornu à des guerriers africains :

Tu quoque fatidicis Garamanticus accola lucis
Insignis flexo galeam per tempora cornu
(*Punic.*, I, 11.)

Casside corniger dependes infula.
(*Ibid.*, XV, 682.)

Au Musée du Louvre, salle des bijoux, on voit un très beau casque étrusque de bronze provenant de la collection Campana; il est entouré d'une couronne de feuillage en or; latéralement se dressent deux grands simulacres de cornes découpées dans une feuille mince de bronze.

Je signale aussi, sous le n° 131 de la collection Oppermann au Cabinet des Antiques, une figurine de pygmée grotesque coiffé d'un casque que surmontent deux cornes naissantes; au Musée Kircher, à Rome, une figurine de guerrier sarde à casque cornu, portant son bagage de campagne au moyen d'un curieux système d'attache sur la tête et sur les épaules[1].

N'oublions pas non plus le casque à cornes gravé dans le *Dictionnaire d'antiquités* d'Anthony Rich (v° *corniculum*), d'après une peinture de Pompéi.

Je viens de passer en revue quelques-uns des exemples les plus intéressants de cornes employées comme ornement de casque; reprenons ce sujet au point de vue du nombre ternaire qui donne à la figurine de Bayonne une physionomie toute particulière.

Pline l'Ancien[2] paraît ajouter foi à l'existence de bœufs à une corne (peut-être des rhinocéros) et à trois cornes dans l'Inde et en Éthiopie : *Aethiopia generat... Indicos boves unicornes tricornesque.*

On a trouvé, principalement en Bourgogne et en Franche-Comté (Autun, Château-Renaud, Aurigny, Saulieu)[3], des figurines en bronze de taureaux *tricornes*, et, ce qui paraît plus inexplicable encore, une figurine de sanglier dont le front est garni de cette triple armure; ce dernier est au Cabinet des Antiques[4], les autres au Musée de Saint-Germain.

Pensant que le casque à trois cornes et le petit taureau qui particularisent la figurine de Bayonne pouvaient avoir quelque rapport avec ces animaux fabuleux qui symbolisent peut-être quelque mythe gaulois inconnu, j'ai examiné attentivement l'image du petit

1. Gravure dans *Mém. de l'Acad. des Insc. et B.-L.*, 1re sér., t. XXVIII, 1761, pl. I, vis-à-vis la page 579. Cette figure est reproduite en vignette dans *Corp. inscr. semitic.*, t. I, fasc. IV, 1887, p. 397.

2. Pline, *Hist. Nat.*, VIII, 21 (30).

3. Caylus, *Rec. d'antiq.*, t. V, p. 306, pl. CVIII. Société Eduenne, *Autun archéologique*, p. 269, fac-similé. On en voit quatre spécimens au Musée de Saint-Germain, salle XV, vitrine 14 (S. Reinach, *Catalogue du Musée de Saint-Germain*, p. 112).

4. Caylus, *loc. cit.* Cf. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées*, etc., 1858, p. 525, n. 3108.

taureau en question ; avec la meilleure volonté du monde, je n'ai pu y reconnaître la moindre trace d'une troisième corne médiane : par l'aspect du métal, je ne saurais même admettre l'hypothèse, d'ailleurs fort gratuite, de sa disparition par cassure.

Pour dernière remarque, je ne vois pas non plus comment le taureau suspendu à l'abdomen du petit Mars de Bayonne pourrait être mis en rapport avec la légende du taureau qui fut immolé à Mars après avoir servi de guide à l'essaim des jeunes Sabins formant le *ver sacrum* dont parle Strabon (V, 12).

Robert MOWAT.

OBSERVATIONS SUR L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE

BAS-RELIEF EN MARBRE DU MUSÉE BRITANNIQUE [1]

(PLANCHE 18.)

L'œuvre d'art sur laquelle je voudrais présenter quelques observations n'est pas inédite : découverte dès le milieu du XVIIe siècle à Bovilles, au même endroit que la célèbre *Table Iliaque*, elle fut publiée en 1671 par Kircher et a depuis été gravée et décrite dans un grand nombre d'ouvrages[2]. Cependant il n'en existe pas encore de reproduction satisfaisante, à l'exception des moulages et des photographies directes qui sont peu répandus : les gravures qui se succèdent dans les ouvrages d'archéologie, et qui se copient le plus souvent les unes les autres, sont extrêmement inexactes. Les planches de Creuzer, de Müller-Wieseler et d'Overbeck, pour ne citer que des guides autorisés, sont mauvaises, et si les inscriptions ont été correctement lues, la forme des lettres, très importante pour dater le marbre, n'a jamais été fidèlement reproduite.

Nous ne voulons pas aborder tous les problèmes que soulève ce monument et nous laisserons de côté toute la rangée inférieure, représentant l'Apothéose proprement dite, où les personnages sont identifiés par des inscriptions. Contentons-nous de considérer les trois registres supérieurs, en particulier le second et le troisième.

Tous les critiques modernes sont d'accord sur les points suivants : Jupiter est étendu sur le sommet de la montagne, probablement le Parnasse; à sa gauche est Melpomène, la Muse de la tragédie, chaussée de cothurnes et plus grande que les autres personnages. A gauche de Melpomène, Thalie, la Muse de la comédie, descend de la montagne à grandes enjambées. Le second et le troisième registre sont d'abord occupés par des Muses. On reconnaît sur la gauche Clio, la Muse de l'histoire, tenant des tablettes; puis Euterpe, assise et tenant la double flûte. Au troisième registre, à gauche, la Muse assise est appelée Terpsichore; la seconde, debout à côté d'elle et la

1. Notice lue à l'Académie des Inscriptions, séance du 15 avril 1887.

2. Creuzer-Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. XI, pl. 220, p. 344; *Mus. Pio Clem.*, I, B; Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, t. II, p. 405; Müller-Wieseler, *Denkmaeler*, t. II, pl. 58, n° 742; Baumeister, *Denkmaeler*, t. I, fig. 118 Cf. Newton, *Graeco-roman sculptures*, 2e éd., 1879, p. 73-80; Kortegarn, *De Tabula Archelai*, Bonn, 1862; Brunn, *Geschichte der griech. Künstler*, t. I, p. 584-592; Wolters, *Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, n° 1629; Braun, *Bulletino dell' Inst.*, 1844, p. 199; Schmidt, *Annali*, 1849, p. 119-130, Lucy Mitchell, *A history of ancient sculpture*, p. 668; Trendelenburg, *Der Musenchor*, p. 12; Michaelis, *Griechische Bilderchroniken*, 1873, p. 81. Une bibliographie complète a été donnée par Kortegarn; cf Overbeck, *Kunstarchæologische Vorlesungen*, p. 214.

main posée sur une sphère, ne peut être qu'Uranie. A gauche d'Uranie se tient Polymnie, dans une attitude bien connue par la statue du Louvre. On voit ensuite l'intérieur d'une caverne, probablement l'antre Corycien; le premier personnage, tenant la lyre et le plectre, debout à côté de l'omphalos, est Apollon; la figure placée à côté de lui serait la Pythie de Delphes ou une prêtresse tenant une patère. A gauche de la caverne, sur un piédestal, est un poète, qui a été appelé par les uns Olen, par d'autres Hésiode, Homère, ou le poète vainqueur qui aurait dédié le bas-relief[1].

Nous croyons pouvoir démontrer que la désignation de la Pythie et celle de Melpomène reposent sur une double erreur. Remarquons d'abord que les attributs des différentes Muses, tels qu'ils sont décrits dans les ouvrages modernes, sont loin de répondre à une tradition universellement acceptée de l'art antique. Dans les quelques représentations où les Muses sont accompagnées de leurs noms, on reconnaît que l'individualité des neuf sœurs est indiquée d'une manière fort arbitraire. L'art grec ignore complètement la répartition des différents arts entre les Muses; il leur prête indistinctement des attributs divers, instruments de musique, *volumina*, couronnes, coffrets; il ne s'astreint pas à les figurer au nombre de neuf et leur donne des noms que l'on ne retrouve pas à l'époque romaine. Les vases peints où paraissent les Muses ne peuvent donc être d'aucun secours pour l'explication du bas-relief de Bovilles. Le plus ancien groupe des neuf Muses dans la statuaire grecque était l'œuvre de Céphisodote, le père de Praxitèle, mais nous ne le connaissons que par une mention de Pausanias[2]. Les neuf Muses, avec Apollon, Artémis et Latone, figuraient aussi sur un fronton du temple de Delphes[3]. Dans ces compositions, il est très probable que les Muses n'avaient pas encore d'attributs distincts; c'est à l'art alexandrin qu'il était réservé de faire un effort pour leur prêter des traits, une attitude et des attributs individuels. On reconnaît dans cette tendance l'esprit d'une époque analytique qui classait les sciences et les arts, répartissait méthodiquement les monuments du passé dans les musées et les grandes bibliothèques. Mais, comme le groupe des neuf Muses n'a été figuré par aucun artiste de génie, les traditions se formèrent lentement et ne devinrent jamais tout à fait précises. Sur un autel publié par M. Trendelenburg[4], où les Muses sont divisées en trois groupes, on ne voit pas la sphère d'Uranie et la Tragédie ne se distingue pas de la Comédie. Cet autel est un monument de l'art alexandrin, de même que le bas-relief de Bovilles. En 189, le consul Fulvius Nobilior rapporta d'Ambracie à Rome les statues des neuf Muses qui furent placées dans le temple d'Hercules Musarum. Grâce aux monnaies de la gens Pomponia, nous pouvons nous faire une idée de ces sculptures[5]. Là paraissent les attributs différents des neuf sœurs, le masque tragique

1. L'opinion de Braun, qui reconnaît dans cette figure la statue en bronze d'Homère vue par Pausanias à Delphes (X, 24, 2), nous paraît encore la plus vraisemblable.

2. Pausanias, IX, 30, 1.

3. Pausanias, X, 19, 3.

4. Trendelenburg, *Winckelmannsprogramm*, Berlin, 1876.

5. Olbers, *Musarum typi nummis expressi*, Berlin, 1873. E. Babelon, *Descr. hist. et chron. des monnaies de la République romaine*, t. II, p. 360 et suivantes.

et la massue de Melpomène, le masque comique et le *pedum* pour Thalie, la sphère cosmique pour Uranie. Les peintures trouvées à Herculanum, et aujourd'hui au Musée du Louvre[1], représentent les Muses avec l'indication de leurs noms, mais il y a encore quelque caprice dans la distribution des attributs, qui font entièrement défaut pour certaines figures, et il est probable que l'original des peintures d'Herculanum remonte, comme celui d'autres œuvres de même provenance, à l'époque alexandrine, où le type individuel des Muses était encore en voie de formation.

On a souvent prétendu que le bas-relief de Bovilles avait été sculpté du temps de Tibère et même dédié par cet empereur. M. Newton le croit plus ancien et cette opinion nous semble incontestablement la vraie. Le fait que ΤΡΑΓΩΔΙΑ et ΚΩΜΩΔΙΑ sont écrits sans l'ι adscrit ne prouvent pas que l'inscription soit d'époque romaine, puisque l'ι adscrit manque parfois dans des inscriptions asiatiques dès le IVe siècle avant J.-C.[2]. Les caractères mêmes de l'inscription, tels qu'on les voit distinctement sur la photographie, autorisent, à notre avis, deux conclusions : 1° l'inscription a été gravée en Asie, probablement dans les environs de Smyrne; 2° l'époque de la gravure se place entre 120 et 180 av. J.-C. En l'absence d'un recueil de fac-simile d'inscriptions grecques reproduites par la photographie, les épigraphistes doivent se fier à leur sentiment et à leurs souvenirs; nous croyons que notre impression ne nous trompe pas. D'ailleurs, si le bas-relief de Bovilles était romain, on trouverait probablement des masques, la massue et le pedum entre les mains des Muses de la tragédie et de la comédie; or, ces attributs caractéristiques font complètement défaut.

Pour identifier à Melpomène la figure placée à gauche de Jupiter, on s'autorise de deux indices qui n'ont rien de concluant : la grandeur relative de cette Muse et la sandale épaisse qu'elle porte au pied droit. Dans la planche qui fait partie de l'atlas de la mythologie grecque de MM. Creuzer et Guigniaut, le graveur a placé un masque sur le visage de la prétendue Melpomène, et le commentaire des planches relève cette particularité, qui est due à un simple caprice du graveur. Le fait que cette figure est plus grande que les autres prouverait plutôt qu'elle ne représente pas Melpomène, qui n'est certainement pas, si l'on peut dire, la plus intéressée à l'apothéose d'Homère. Quant au personnage placé à gauche d'Apollon, on fait valoir deux arguments pour y reconnaître une prêtresse ou la Pythie : 1° elle est beaucoup plus petite que les Muses; 2° elle tient à la main une patère de sacrifice. Or, la petitesse relative de cette figure a été exagérée par tous les graveurs; la photographie prouve que la différence est à peine sensible. Cette différence s'explique, d'ailleurs, par le tracé du plafond de la caverne et par la nécessité de donner une taille inférieure à la figure voisine d'Apollon. En second lieu, la prétendue patère est en réalité un *volumen*; je m'en étais aperçu en étudiant la photographie et M. Cecil Smith, du Musée Britannique, qui a examiné l'original sur ma

1. *Pitture d'Ercolano*, t. II, 2-9; Müller-Wieseler, *Denkmaeler*, nos 734-741.

2. Cf. notre *Traité d'épigraphie grecque*, p. 270

demande, veut bien m'écrire qu'il est tout à fait de mon avis. On s'étonnera même qu'une erreur aussi bizarre ait pu se produire et se perpétuer, car il est impossible de tenir une patère avec le geste figuré sur le bas-relief.

Une preuve de la justesse de notre opinion nous est fournie par une statuette de Myrina qui est entrée au Musée du Louvre et qui doit prochainement être publiée[1]. Son attitude, son costume, rappellent tellement la prétendue Pythie qu'on peut considérer ces deux figures comme inspirées par un modèle commun. Or, la statuette de Myrina, qui tient un rouleau, est évidemment une Muse; les Muses sont assez fréquentes parmi les terres cuites grecques et la nécropole de Myrina en a fourni plusieurs. Nous n'hésitons donc pas à penser que l'hypothèse de la Pythie est à rejeter et que le personnage à gauche d'Apollon représente une Muse tenant un rouleau.



Statuette trouvée à Myrina.

Les anciens interprètes, ayant à dénommer des figures féminines, y reconnaissaient les neuf Muses et la Pythie; puisque la Pythie est une Muse comme les autres, il faut trouver une autre dénomination pour la dixième Muse. Or, cette Muse est précisément la prétendue Melpomène et nous avons montré que la dénomination de Melpomène est insoutenable. La conclusion qui s'impose est que la prétendue Melpomène n'est autre que la mère des Muses, Mnémosyne. Tout s'explique, dès lors, avec une grande simplicité. Un peu au dessous de Jupiter, le père des Muses, mais placée au dessus d'elles et d'une taille plus grande, se tient la mère des neuf sœurs. Ses cheveux sont enveloppés dans un *credemnon* et la majesté de son attitude[2], la situation qu'elle occupe dans la

1. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. 34.
2. Cf. *Mus. Pio Clem.*, I, pl. 27; Muller-Wieseler, *Denkmaeler*, t. II, n° 749.

composition, conviennent parfaitement à l'interprétation que nous proposons. Il nous semble même inutile d'y insister, tellement la chose est évidente dès que l'on renonce à mêler aux Muses la figure tout à fait étrangère de la Pythie.

Si l'on admet comme identifiées avec certitude Mnémosyne, Clio, Euterpe, Terpsichore, Uranie et Polymnie, il reste quatre figures et quatre noms de Muses, Calliope, Erato, Melpomène et Thalie. De ces figures, la troisième du second registre, qui tient une lyre, est probablement Erato, comme l'a admis, après d'autres, M. Newton; Melpomène ne peut être que la seconde du même registre, malgré le manque d'attributs distincts. On peut donc seulement hésiter entre les noms de Thalie et de Calliope pour la Muse qui descend du Parnasse et pour celle qui se tient à gauche d'Apollon. L'opinion qui fait de la première une Thalie n'est fondée sur aucun argument sérieux[1]; la rapidité un peu turbulente de la course ne caractérise une Muse comique qu'à un point de vue tout à fait moderne. D'autre part, il faut reconnaître que la désignation de Calliope conviendrait assez à la figure placée à gauche d'Apollon, puisque Calliope est souvent figurée avec un rouleau ou *volumen* pour attribut. Toutefois, il est une autre hypothèse qui mérite d'être sérieusement examinée. La Muse qui descend du Parnasse semble porter un message de Jupiter concernant l'apothéose d'Homère, scène figurée sur le registre inférieur. Son attitude, qui diffère de celle des autres Muses, lui donne une importance particulière dans l'ensemble du tableau. Or, de toutes les Muses, celle que l'on mettrait le plus volontiers en relation avec Homère, c'est Calliope, la Muse du vers héroïque. Peut-être serait-il permis, à ce propos, de rappeler le *Descende caelo Calliope* d'Horace[2], métaphore qui peut bien correspondre à quelque représentation figurée. Dans le bas-relief de Bovilles, la Muse messagère qui descend du Parnasse serait Calliope. Il faudrait alors reconnaître Thalie dans la Muse placée à gauche d'Apollon et dans la statuette de Myrina. Les attributs de Thalie, à l'époque romaine, sont le masque comique et le *pedum*, mais comme ces attributs manquent à toutes les Muses de notre bas-relief, il n'y a pas là matière à une objection. Le rouleau n'est pas l'attribut de telle ou de telle Muse, mais de toutes les Muses en général. Dans le cortège de l'Apothéose, la Κωμῳδία figure au dernier rang avant le groupe des figures allégoriques, Φύσις, Ἀρετή, Μνήμη, Πίστις, Σοφία; elle occuperait également la dernière place à droite du second registre. Enfin, on peut ajouter qu'une légende mettait Thalie en rapports étroits avec Apollon, faisant des Corybantes les fils de cette Muse et du dieu. Pour la statuette de Myrina, nous remarquerons que les masques et les acteurs comiques sont très nombreux dans cette nécropole, mais qu'on n'y a pas trouvé de figure de Thalie avec le masque et le *pedum*; rien ne s'opposerait donc à ce que le coroplaste de Myrina eût voulu représenter Thalie, bien que le manque d'attributs caractéristiques nous porte plutôt à y reconnaître *une Muse*, sans vouloir prêter à la pensée de l'artiste une précision qui lui était sans doute étrangère.

1. Wieseler y connaît Erato et donne le nom de Thalie à une des figures du second registre.

2. Horace, *Odes*, III, 4, 1.

Le bas-relief de Bovilles est signé du nom d'Archélaüs de Priène. Le voisinage de Priène et de Myrina prête un nouvel intérêt au rapprochement des deux figures de Muses que nous venons d'étudier. Il règne toujours quelque incertitude sur les dates extrêmes de la nécropole de Myrina, mais le manque de monnaies romaines dans les tombes nous interdit absolument de la rapporter, comme le voudrait M. Froehner, à l'époque des Antonins. Le bas-relief d'Archélaüs, sculpté en Asie-Mineure vers la fin du second siècle, est sans doute la copie d'une œuvre plus considérable qui pouvait être placée à Smyrne, regardée assez généralement, à cette époque, comme la patrie d'Homère. De cet original dériverait aussi la figurine de Myrina, que nous ne pouvons considérer comme postérieure au commencement du 1er siècle avant notre ère et qui est peut-être de cinquante ans plus ancienne.

Salomon REINACH.

DEUX DESSINS DU XII[e] SIÈCLE

AU TRÉSOR DE L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE D'AUXERRE

(PLANCHES 19 et 20.)

L'ancien trésor de la cathédrale d'Auxerre a disparu depuis plus de trois siècles, depuis le jour où les Huguenots, s'étant emparés d'Auxerre, mirent les églises au pillage et enlevèrent les ornements et les vases sacrés[1]. Ce qu'on appelle aujourd'hui le trésor d'Auxerre ne comprend plus que les objets d'art, œuvres d'orfèvrerie, émaux, ivoires et manuscrits, recueillis pendant trente ans par M. Germain Duru et généreusement légués en 1869 par sa veuve à l'église Saint-Etienne[2]. Nous nous proposons d'étudier ici deux feuilles de parchemin[3] arrachées à un ancien manuscrit et qui font partie de cette intéressante collection.

L'une et l'autre feuille ont été rognées; actuellement leur hauteur est de 285 et leur largeur de 190 millimètres. Il semble qu'on puisse fixer à deux centimètres environ la diminution dont elles ont souffert dans leur largeur. Un onglet et des trous percés dans le pli de cet onglet prouvent qu'après avoir été coupées, elles ont été insérées dans un second manuscrit plus petit que celui dont elles faisaient d'abord partie. Chacune d'elles présente d'un côté un dessin au trait et de l'autre quelques textes d'écritures diverses. La disposition très curieuse du dessin est la même sur les deux feuilles : un sujet central encadré d'une série de petits tableaux carrés. Le frottement a usé le parchemin au point de faire disparaître les dessins tracés aux angles inférieurs externes[4].

Sur le premier feuillet sont représentées la Crucifixion, et dans l'encadrement seize scènes de la Passion et de la Résurrection du Christ : cinq de chaque côté, trois en haut

1. Voyez Lebeuf, *Histoire de la prise d'Auxerre par les Huguenots*, Auxerre, 1723; Courajod, *Le trésor de la cathédrale d'Auxerre en 1567*, dans *Revue archéologique*, nouvelle série, t. XIX (1869), p. 328.

2. M. Germain Duru, ancien contrôleur des contributions directes, est mort à Auxerre le 30 mars 1868. Sa veuve, M[me] Eugénie Baudoin, légua à la cathédrale d'Auxerre, par un testament en date du 10 novembre suivant, les collections formées par son mari. Elle-même mourut le 14 mars 1869. Je dois ces renseignements à M. H. Monceaux, secrétaire de la Société des sciences de l'Yonne.

3. Je manquerais à un devoir agréable à remplir si je n'adressais mes plus sincères remerciements à M. l'abbé Chartraire qui a attiré mon attention sur ces feuillets, et à MM. les Membres du conseil de fabrique de la cathédrale d'Auxerre, spécialement à MM. Blin et Pallegoix, qui ont bien voulu me donner toutes les facilités possibles pour faire photographier les curieux dessins représentés sur les planches.

4. J'entends parler des angles inférieurs qui se trouvaient du côté de la tranche du second volume où les feuilles de parchemin ont été insérées; car les deux dessins étaient alors placés probablement en regard l'un de l'autre, le Roi de gloire d'abord et la Crucifixion ensuite, tandis que, dans un manuscrit plus ancien, les deux feuilles étaient placées dans l'ordre contraire, comme je le prouverai plus loin.

et trois en bas. La croix sur laquelle est attaché le Christ est pattée; le Christ a les jambes et les bras démesurément allongés; il porte un jupon qui tombe jusqu'aux genoux; les pieds posent sur un escabeau. Aux côtés de la croix se trouvent Longin qui perce de sa lance le flanc droit du Christ, et Stephaton qui présente au Seigneur une éponge imbibée de vinaigre. Ces deux personnages ont une coiffure singulière : c'est une sorte de bonnet qui rappelle le bonnet phrygien attribué aux Juifs dans les miniatures du Moyen-Age. Longin est vêtu d'une tunique courte et d'un manteau flottant attaché sur l'épaule droite; ses chaussures sont pointues, et le quartier retombe en arrière; quant au costume de Stephaton, il est si singulier dans sa partie supérieure que nous renonçons à le décrire; des bandelettes entrecroisées retiennent ses chausses. Au pied de la croix sont figurées deux tombes dont le couvercle soulevé laisse apercevoir la tête des morts qui sortent de leur sépulture. Enfin, à la partie supérieure de la composition, le soleil, à gauche, la lune, à droite, se voilent la face.

Les scènes de la Passion et de la Résurrection, aussi délicatement dessinées que la scène de la Crucifixion est grossière et maladroitement tracée, sont réparties au hasard dans les petits cadres qui entourent le sujet central. Toutefois, le registre supérieur de la composition est tout entier consacré à l'arrestation et au jugement du Christ. C'est d'abord à gauche la trahison de Judas. Judas, suivi de trois soldats, dont l'un est armé d'une épée et les deux autres de lances, vient embrasser le Christ, qu'un Juif saisit; derrière les soldats, Pierre coupe l'oreille de Malchus. Ce tableau rappelle la représentation de la même scène dans le manuscrit d'Egbert à Trèves [1]. Puis vient le jugement du Christ. Deux portes fermées encadrent cette scène et figurent le palais du gouverneur. Jésus est traîné par deux Juifs vers Pilate assis sur un trône; un serviteur, placé devant Pilate, lui verse de l'eau sur les mains. Le sujet du tableau suivant est moins certain; cependant il semble bien que ce soit le reniement de saint Pierre : une femme, debout devant la porte du palais de Pilate, parle à un personnage vêtu d'une longue robe qui fait de la main un geste de dénégation; ce personnage doit être saint Pierre; plus bas on voyait, avant que le parchemin n'eût été rogné, un coq perché sur une colonne. Une partie en est encore visible.

Voici l'énumération, en allant du haut vers le bas, des tableaux de la bordure latérale, à gauche. C'est d'abord la flagellation du Christ; puis la scène de la Passion où les Juifs, ayant bandé les yeux du Seigneur, lui donnaient des coups sur le visage en lui disant : « Devine qui est celui qui t'a frappé. » Les trois autres tableaux représentent : le bon larron, attaché à une croix en forme de tau, et à qui un personnage rompt les jambes; la mise au tombeau, et enfin l'apparition de Jésus à Marie-Madeleine.

Des scènes qui ornaient la bande inférieure du cadre, les deux premières à gauche sont les seules qui soient encore visibles. La première nous montre Jésus conversant

1. Voyez Kraus, *Die miniaturen des codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier*, pl. XLV.

avec les deux pèlerins sur la route d'Emmaüs, et la seconde le repas que Jésus prit avec ces deux mêmes personnages.

La bordure latérale à droite est plus endommagée que celle de gauche. Le premier tableau, en haut, représente, croyons-nous, Jésus sur le mont des Oliviers. Dans le second cadre on voit Jésus exposé aux moqueries des Juifs, qui, prenant le roseau qu'eux-mêmes lui avaient mis dans la main droite en guise de sceptre, lui frappent la tête; l'expression railleuse que l'artiste a su donner ici aux visages des Juifs est singulièrement remarquable. Le troisième tableau représente le mauvais larron, et le quatrième très probablement la descente de Jésus aux limbes. Quant à la scène dessinée dans le dernier cadre, elle est complètement effacée.

Le tableau dessiné sur l'autre feuille de parchemin est la traduction par l'image, traduction un peu libre, des chapitres IV et V de l'Apocalypse; c'est le Christ glorieux au milieu des vingt-quatre vieillards qui chantent ses louanges. Le Christ, assis sur un globe formé de trois cercles concentriques, dans une auréole de forme ovale, occupe le centre de la composition. Il tient dans la main droite un petit disque orné d'une croix, sans doute une hostie; sa main gauche est appuyée sur un livre, le livre scellé de sept sceaux, posé sur son genou gauche. Aux quatre angles de l'auréole se trouvent les quatre animaux : « Au milieu du bas du trône (du Christ), dit saint Jean, et à l'entour il y avait quatre animaux pleins d'yeux devant et derrière. Le premier animal était semblable à un lion, le second était semblable à un veau, le troisième avait le visage comme celui d'un homme et le quatrième était semblable à un aigle qui vole[1]. » Autour du sujet central sont disposés vingt-quatre petits cadres, renfermant chacun l'image d'un vieillard couronné, tenant d'une main une sorte de guitare et de l'autre un vase. En haut, et au milieu, dans un nimbe crucifère, l'Agneau, posant les pattes sur le livre scellé. « Nul ne pouvait, ni dans le ciel, ni sur la terre, ni sous la terre, ouvrir le livre ni le regarder; je fondais en larmes de ce que personne ne s'était trouvé digne d'ouvrir le livre ni de le regarder. Alors l'un des vieillards me dit : Ne pleurez point; voici le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David qui a obtenu par sa victoire le pouvoir d'ouvrir le livre et d'en lever les sept sceaux. Je regardai et je vis au milieu du trône et des quatre animaux, et au milieu des vieillards, un agneau comme égorgé qui était debout et qui avait sept cornes et sept yeux qui sont les sept esprits de Dieu envoyés par toute la terre. Et il vint prendre le livre de la main droite de Celui qui était assis sur le trône. Et après qu'il l'eut ouvert, les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards se prosternèrent devant l'Agneau ayant chacun des harpes et des coupes d'or pleines de parfum qui sont les prières des saints.[2] » Le monument avec lequel ce tableau offre la plus grande analogie, sinon pour le style, au moins au point de vue de la disposition générale et de la façon dont sont représentés les vieillards, est le célèbre bas-relief de l'église de Moissac.

1. *Apocalypse*, traduction Le Maistre de Saci, ch. IV, v. 6 et 7.

2. *Apocalypse*, traduction Le Maistre de Saci, ch. V, v. 3 à 8.

Avant de fixer l'âge des dessins que nous venons de décrire, il importe d'indiquer la nature des textes qu'on lit au revers de chacun d'eux. Ces textes ont été écrits avant qu'on eût rogné les feuilles de parchemin, puisque l'extrémité des lignes a disparu. Sur le feuillet où est représentée la Crucifixion on a écrit au XIVe siècle l'office du Saint-Sacrement; ce texte est disposé sur deux colonnes et occupe la page presque entière. Toutefois, au dessous apparaissent deux lignes d'une belle écriture minuscule romane, avec des lettres initiales alternativement rouges et bleues; ce sont les restes d'un texte écrit à pleines lignes, et c'est un fragment de la Préface de la messe : « Dominus vobiscum et cum spiritu tuo. [Sursum corda.] H[abemus ad Dominu]m. Gratias agamus Domino Deo nostro. Dignum et justum. » L'encre de ce texte et celle des dessins ont la même couleur, de sorte qu'à première vue il semble qu'on soit en présence d'œuvres contemporaines. Nous verrons plus loin si cette hypothèse a quelque vraisemblance.

Au revers du second feuillet on lit l'énumération des vêtements et objets qui composaient le trousseau d'un moine à Saint-Julien-de-Tours; l'écriture est du XIVe siècle; on peut en conclure qu'à cette époque le manuscrit d'où proviennent les deux feuilles de parchemin appartenait à cette abbaye[1]. Au dessous, trois lignes d'une écriture qui accuse le XVe siècle, où sont indiquées les distributions à faire aux moines à certains jours, et, plus bas, trois oraisons latines, dont la première au moins figure encore dans la liturgie, transcrites à la fin du XVe siècle.

Peut-on déterminer l'espèce de manuscrit d'où ces feuillets ont été arrachés? On remarquera d'abord que les deux tableaux étaient destinés à être mis en regard l'un de l'autre; les dimensions sont les mêmes; les lignes horizontales qui séparent l'une de l'autre les scènes du cadre se correspondent exactement. Or, il n'y a que les sacramentaires et plus tard les missels où l'on rencontre deux images semblables placées entre la Préface et le Canon de la messe, dans le voisinage l'une de l'autre ou même sur deux pages opposées. Les plus anciens sacramentaires sont rarement ornés de peintures ou de dessins. A l'époque carolingienne, on avait le plus souvent recours, pour enrichir les sacramentaires, aux lettres fleuronnées, aux lettres d'or et aux initiales ornées de petits tableaux. C'est surtout à partir de la fin du Xe siècle que l'usage se répandit d'illustrer ces sortes de livres à l'aide de scènes empruntées à la vie du Christ ou à des cérémonies religieuses. Les deux sujets qu'on trouve le plus souvent représentés dans les sacramentaires sont le Christ glorieux et le Christ en croix; quelques sacramentaires contiennent les deux sujets entre la Préface et le Canon; la plupart ne renferment que le crucifiement en tête du Canon. Les peintures qui ornent le magnifique sacramentaire conservé à la Bibliothèque

1. Voici ce texte : « Hec sunt que competunt novo monaco ducendo (*sic*) in monasterio Beati Juliani Turonis, ordinis sancti Benedicti, videlicet fro[c]um, cuculla, tunica due pellicie albe, due camisie, duo paria.... telle, duo paria estivalium de aluto, et unum par bota[r]um, duum (*sic*) caligarum lanearum, duo paria calceorum; zona cum [c]utello, pectina et acullario, idus (*sic*) lectum unum cum plavi[n]ari (*sic*) sive culcitra, duo drapi lanei, unum materatum, una cul[c]itra, duo puncta, unum coopertorium forratum, unum auricularie [et] duo capitegia, et una culcitra de pluma ad opus infirmarie [cum] quatuor linteaminibus, item unum psalterium communi. »

Nationale sous le n° 1141 du fonds latin sont tout à fait exceptionnelles[1]; elles datent de la seconde moitié du IX[e] siècle. Au folio 5, le Christ assis sur un globe à trois zones, analogue à celui que nous retrouvons sur le feuillet d'Auxerre, tient dans la main droite un petit globe et appuie la gauche sur un livre fermé; l'auréole amygdaloïde qui l'encadre est soutenue par les quatre animaux symboliques des évangélistes, placés aux angles; tout autour, des anges de divers ordres adorent le Christ. Le verso du feuillet est occupé par une représentation des puissances célestes réparties en cinq zones et tournées vers un Christ glorieux peint au recto du folio 6; dans la partie inférieure de la même page, le *Sanctus* se détache en onciales d'or sur un fond pourpre. Rien n'était plus naturel que de représenter la glorification du Christ et l'hommage que lui rend la cour céleste au milieu de la Préface qui est tout entière un acte d'adoration et un chant de triomphe en l'honneur du Tout-Puissant. Le Canon commence au verso du folio 6; le T du *Te Igitur* joue le rôle d'une croix en forme de *tau* où est attaché le Christ. Au dessus, dans deux médaillons, le soleil et la lune se voilent la face.

Il serait inutile d'énumérer tous les sacramentaires de la période romane qui renferment la représentation du Roi de gloire et du Crucifiement. J'en citerai cependant quelques-uns choisis parmi ceux que M. Delisle a décrits dans son *Mémoire sur d'anciens sacramentaires*. Le manuscrit latin 10501 de la Bibliothèque Nationale présente la seule image de la Crucifixion placée au fol. 9, en face du Canon qui commence au fol. 8 v°; on n'y trouve pas le Roi de gloire; ce sacramentaire paraît avoir été écrit à la fin du X[e] siècle[2]. Dans le sacramentaire composé pour l'abbaye de Saint-Denis dans la première moitié du XI[e] siècle et qui porte à la Bibliothèque Nationale le n° 9436 du fonds latin, la Préface commence au fol. 13 v°; le fol. 15 v° est occupé par la représentation du Christ assis dans une auréole ovale, entouré des quatre animaux des évangélistes, de séraphins et d'anges; cette peinture rappelle celle du magnifique sacramentaire du IX[e] siècle que nous avons mentionné plus haut[3]. Au fol. 16, le Crucifiement est peint sur la page même où commence le Canon de la messe. Le manuscrit latin 818 de la Bibliothèque Nationale, qui participe à la fois du sacramentaire carolingien et du missel du XII[e] siècle, écrit vers 1050 pour l'église de Troyes[4], offre au fol. 2 v° une peinture représentant Jésus-Christ assis sur un banc; dans la main droite il tient une fleur de lis, et dans la gauche un livre ouvert; à ses pieds, deux copistes; au fol. 3, c'est-à-dire en face de ce tableau, commence le *Vere dignum*. La Crucifixion est peinte au fol. 4 avant le Canon. On peut rapporter à la fin du XI[e] siècle un livre manuscrit du même genre que le précédent, le manuscrit lat. 9438 de la même bibliothèque. On y trouve entre la Préface et le Canon, au fol. 58 v° et au fol. 59, deux peintures, dont l'une, celle de gauche, représente le Christ nimbé, bénissant, tenant le livre dans la main gauche, assis dans

1. Voyez Delisle, *Mémoire sur d'anciens sacramentaires*, p. 145. (Extrait des *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, t. XXXII, 1[re] partie.)

2. Voyez Delisle, *Ibidem*, p. 221.

3. Delisle, *Ibidem*, p. 289.

4. Delisle, *Ibidem*, p. 296.

une auréole amygdaloïde, et l'autre, celle de droite, représente la Crucifixion. Notons en passant que les peintures de ce manuscrit ne sont pas d'un style très différent de celui des dessins que nous étudions.

Nous n'avons cité jusqu'ici que des sacramentaires ou des livres qui marquent le passage des sacramentaires aux missels; mais l'usage de placer entre la Préface et le Canon l'image du Christ glorieux et celle du Christ crucifié se poursuivit dans les missels proprement dits des XIIe et XIIIe siècles. Mentionnons un missel de Saint-Melaine de Rennes du XIIe siècle[1], où l'on voit au fol. 7 v°, après les mots *dignum et justum est*, et dans le monogramme de *Vere dignum*, le Christ assis sur un globe et un agneau tenant une croix et appuyant ses pattes sur un livre; au fol. 8, la Crucifixion en tête du *Te igitur*. Les missels plus récents présentent avec celui-ci une différence; tandis que dans les sacramentaires et les plus anciens missels, où le Roi de gloire et le Christ en croix sont dessinés en regard l'un de l'autre, le premier est placé à gauche sur un verso de feuille, et le second à droite sur le recto du feuillet suivant, dans les missels du XIIIe siècle, au contraire, le Crucifiement vient d'abord, au verso d'une feuille, et en face, sur le recto de la feuille qui suit, le Christ triomphant, bénissant, tenant le globe, assis dans une auréole amygdaloïde. Il suffira, pour vérifier mon assertion, de se reporter aux manuscrits latin 827 de la Bibliothèque Nationale, fol. 112 v° et fol. 113, latin 830, fol. 123 v° et fol. 124, et latin 862, fol. 165 v° et 166, qui sont tous des missels du XIIIe siècle. Au cours du XIVe siècle, les miniaturistes substituèrent, dans la représentation du Roi de gloire, Dieu le père au Christ.

Tous ces exemples établissent assez que les deux dessins publiés ici ont été arrachés d'un sacramentaire ou d'un missel, où ils figuraient entre la Préface et le Canon. Il y a donc lieu de croire que les deux lignes de la Préface que nous avons signalées au revers de la Crucifixion sont un reste d'un texte écrit primitivement sur cette page et qui a été effacé au XIVe siècle pour faire place à l'office du Saint-Sacrement; d'ailleurs le parchemin semble bien avoir subi un grattage. On aperçoit encore dans les interlignes du texte actuel, particulièrement entre la quatrième et la cinquième ligne et entre la onzième et la douzième ligne de la seconde colonne, de petites taches bleues qui sont les traces d'initiales d'un texte effacé; or, les deux lignes en écriture romane déjà mentionnées contiennent des lettrines alternativement rouges et bleues.

Si l'on admet que ces deux lignes sont contemporaines des dessins, il est facile de déterminer la position respective des deux feuilles dans le sacramentaire ou plutôt le missel. La Crucifixion, au revers de laquelle se trouvait le commencement de la Préface, était placée à gauche; en face se trouvait le Roi de gloire, au verso duquel finissait la Préface et commençait le Canon de la messe; des traces évidentes de grattage nous font penser que ce texte a été également effacé, et plus complètement encore que

1. Bibliothèque Nationale, lat. 9439. Voyez Delisle, *Notice sur les manuscrits disparus de la Bibliothèque de Tours*, p. 32. (Extrait des *Notices et extraits des manuscrits*, t. XXX, 1re partie.)

celui de l'autre feuille. Il est impossible que les deux tableaux aient été placés dans l'ordre contraire : le Roi de gloire d'abord, et ensuite la Crucifixion ; car, dans ce cas, cette dernière représentation se serait trouvée non seulement avant le Canon, mais même avant la Préface qui commence au bas du verso : ce qui serait contraire à tous les usages.

Quant à la date des dessins au trait conservés à la cathédrale d'Auxerre, il est difficile de la déterminer; d'autant plus difficile que les dessins au trait sont rares dans les manuscrits et que les points de comparaison sont peu nombreux. La disposition de nos dessins est anormale; c'est une chose singulière, au moins avant le XIIIe siècle, que cet encadrement d'un sujet central dans une série de petits tableaux. Cependant on peut en rapprocher les miniatures d'un évangéliaire de Cambridge. L'une d'elles représente saint Luc assis; de chaque côté de l'évangéliste, trois petits tableaux carrés représentant des scènes de la vie de Jésus placés entre deux pilastres qui soutiennent un fronton : les auteurs de l'atlas de fac-similés de la Société paléographique de Londres attribuent cette peinture, qu'ils ont reproduite sur la planche 44, au VIIe siècle. Les dessins d'Auxerre ne datent pas d'une époque si lointaine. Que nous soyons en présence d'une œuvre de l'art roman, cela n'est pas douteux. L'écriture du texte primitif, autant qu'on en peut juger par les deux lignes qui subsistent, appartient au XIIe siècle; cette écriture est, comme nous l'avons établi, contemporaine des dessins. Mais sommes-nous en présence d'une œuvre du commencement ou de la fin du XIIe siècle? Certains détails dans la forme des vêtements accusent le XIIe siècle, et plutôt la première moitié que la seconde; d'autres rappellent encore l'époque carolingienne; par exemple, si les chaussures de Longin, avec leur quartier retombant en arrière et leur extrémité pointue, sont telles qu'on les portait à la fin du XIe siècle et au commencement du XIIe siècle, les chausses de Stephaton, retenues par des bandelettes entrecroisées, ont l'aspect des chausses en usage à l'époque carolingienne, et qu'on trouve dessinées dans les manuscrits des IXe et Xe siècles et même du XIe siècle. Ne semble-t-il pas aussi que l'aigle placé à l'angle supérieur de l'auréole du Christ glorieux soit dessiné avec plus de liberté et d'une façon moins conventionnelle qu'on ne le faisait d'ordinaire à l'époque romane? Le caractère archaïque des dessins romans que nous étudions, l'allongement disproportionné des grands personnages du centre, comme aussi la forme des vêtements, nous portent à croire qu'il convient d'attribuer cette œuvre à la première moitié du XIIe siècle.

En résumé, les deux dessins au trait, sur parchemin, conservés actuellement au trésor de la cathédrale d'Auxerre, proviennent d'un missel du XIIe siècle où ils étaient placés en regard l'un de l'autre au milieu de la Préface et avant le Canon. Au XIVe siècle, ce manuscrit appartenait à l'abbaye de Saint-Julien-de-Tours. Les deux feuilles qui subsistent en furent arrachées après le XVe siècle, puis roguées de façon à être introduites dans un manuscrit d'un format moindre. Il resterait à déterminer — et c'est ce que nous n'avons pu faire — quel était ce manuscrit, et comment deux de ses feuillets sont venus aux mains de M. Duru.

Maurice PROU.

PIERRE GRAVÉE REPRÉSENTANT UN GAULOIS

Le petit monument que nous publions ici, et qui fait partie de notre collection, a été trouvé, il y a quelques années, auprès de Clermont-Ferrand. Ainsi que le montre la vignette, c'est une tête, probablement un portrait, dont la facture a la plus grande



analogie avec celle de plusieurs monnaies gauloises avec ou sans légende. Le graveur s'est servi d'une sardonyx à trois couches, et c'est sur une couche de teinte brune, légèrement transparente, qu'il a creusé son sujet. Le dessin, quoique de style primitif, présente le caractère physionomique de certaines monnaies arvernes ; la coupe de tête, la chevelure disposée par mèches aplaties sur le crâne, la forme de l'oreille, rappellent bien ce que nous connaissons en fait d'art gaulois. Nous retrouvons là le style d'un buste de bronze, trouvé à Lyon dans le lit de la Saône, que nous avons décrit en 1880[1] et dont F. de Saulcy parlait avec enthousiasme dans la *Gazette archéologique*[2].

Autour du portrait on lit la légende VIRIOV. Cette légende est intéressante à différents points de vue. D'abord, c'est la première fois, à notre connaissance, que l'on voit une pierre gravée, de ce style, avec un portrait et un nom. Il est vrai qu'on a trouvé en 1836, à Bonnœil, le nom gaulois VRIDOLANOS gravé sur le chaton d'un anneau d'or, mais la pierre, une cornaline, représentait le buste de Jupiter[3]. Ensuite VIRIOV n'est connu sur aucune monnaie. VIRIOV est-il l'abrégé de VIRIOVIX ? Nous penserions de suite à VIRIDOVIX, cité dans les *Commentaires*, mais dont nous ne possédons pas encore la monnaie, comme le constatait déjà F. de Saulcy dans ses lettres à Longpérier, alors qu'il faisait remarquer que, sur les 46 noms cités par César, on n'en retrouve au plus que 14 parmi les monnaies que nous voyons dans nos collections[4]. Il n'y a d'ailleurs aucune

1. *Revue archéol.*, 1880, p. 65 et suiv., pl. XIII et XIV.
2. *Gazette archéologique*, 1880, p. 134 et suiv., pl. 20 et 21.
3. Je dois ce renseignement à M. Anatole de Barthélemy. Cf. *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, n° 11, sept.-déc., 1837.
4. F. de Saulcy, *Numismatique des chefs gaulois mentionnés dans les Commentaires de César*. Paris, 1867.

analogie avec les pièces aux légendes VIROS, VIRETIOS, etc.; seule la pièce à la légende VIRICIV a quelque ressemblance de style avec notre tête. C'est donc VIRIDOVIX qui se rapproche le plus de VIRIOV ou VIRIOVIX et peut-être qu'en revoyant les plus anciens manuscrits de César, on constaterait que VIRIDOVIX n'est pas la bonne leçon; mais c'est là probablement un fait qu'il serait difficile d'établir scientifiquement. Derrière la tête se trouvent indiquées deux lances, ce qui semble naturel dans la représentation de la tête d'un guerrier, peut-être d'un courageux défenseur de Gergovie.

L'authenticité du monument est au dessus de toute discussion. La monture était de fer, un conglomérat de rouille adhérait encore et encastrait même fortement la base de la pierre lorsqu'elle est entrée dans ma collection.

Alfred DANICOURT.

LES FOUILLES DE SIVERSKAIA

(*Suite*[1]).

(Planches 21 et 22.)

COUPE EN ARGENT DORÉ.

C'est un fort joli morceau de repoussé que cette coupe d'argent. L'ombilic était séparé du marli lorsqu'on l'a trouvée en terre : depuis on a cherché à rétablir l'objet tel qu'il était, mais la restitution en est fort défectueuse. L'ombilic et le marli ont été ressoudés l'un à l'autre au moyen de petites lamelles d'argent; l'ombilic a été mis à l'envers, en sorte que, quand les oves du marli se trouvent du côté où l'on doit les voir, c'est l'envers de l'ombilic que l'on a devant les yeux, et réciproquement.

Au centre de la coupe, est une rosace marguerite de style assyrien, placée sur une touffe de feuilles d'acanthe également disposées en rosaces dont certaines parties sont dorées. Autour, une frise est formée au moyen de la répétition de figures de femmes sur un corps ailé et elle se termine par deux enroulements en volute. La tête de la femme est un chef-d'œuvre de ciselure et de fini. Elle est surmontée d'un diadème semblable au beau diadème trouvé à Panticapée. Ce motif de femme ailée semble appartenir exclusivement au Bosphore. Des bractées en or repoussé formées de la même figure ont été trouvées en grand nombre dans les tombeaux de Kertch. L'ombilic est bordé par une bande de style grec, gravée, et au marli sont des suites d'oves séparées par des motifs en relief.

On ne peut comparer cette pièce à aucune de ces fameuses coupes de style oriental découvertes en Étrurie et à Cypre. Toutes ces dernières, en or ou en argent coulé, ont été gravées. Celle-ci, en métal beaucoup plus mince, est travaillée au repoussé. C'est un point de ressemblance qu'elle a avec la coupe d'argent découverte au Kasbeck, actuellement au Musée de Moscou, et décrite par M. Perrot dans son troisième volume de l'*Art dans l'antiquité*. Ces deux coupes provenant du Caucase ont donc des points de ressemblance entre elles, tandis qu'elles semblent n'en avoir aucun, par le style ou par les procédés de fabrication, avec celles découvertes en Cypre ou en Étrurie.

Nous rappelons que cette coupe n'a pas été trouvée dans le tumulus de Siverskaia fouillé par M. Sisof, mais de l'autre côté du Kouban, à Maryinskaïa. L'étude de cette coupe sera sans doute poussée plus loin dans un avenir prochain.

1 Voyez plus haut, *Gazette archéologique*, page 116.

Sans donner aucune conclusion, nous pouvons au moins indiquer l'état de la question et rechercher les moyens qui pourraient amener à une découverte. Jusqu'à présent on s'est particulièrement occupé en Occident des coupes qui, au nombre de 60 environ, ont été trouvées les unes en Assyrie, les autres en Grèce, en Étrurie et à Cypre. Elles ont été décrites par différents savants, particulièrement par M. Clermont-Ganneau. Pour toutes celles d'Étrurie, de Grèce et d'Assyrie, nous nous rangeons à l'avis de ceux qui les ont publiées avant nous. Nous les croyons de provenance assyrienne ou phénicienne, et d'une époque antérieure de plusieurs siècles à Jésus-Christ; mais, dans celles trouvées à Cypre et publiées par le général de Cesnola, il en est quelques-unes dont l'antiquité et la provenance sont moins certaines. Depuis quelque temps, des fouilles nombreuses, exécutées dans le nord de la Russie (gouvernement de Perm et de Viatka), nous ont fait connaître un grand nombre de monuments persans, dont une cinquantaine de coupes en argent repoussé ou gravé. Parmi ces coupes publiées par M. Aspelin, quelques-unes semblent identiques à deux ou trois de Cypre publiées par le général de Cesnola. C'est une ressemblance que nous indiquons; peut-être amènera-t-elle quelques savants à étudier les trouvailles de la Russie orientale, et trouvera-t-on la solution d'un des nombreux problèmes que l'archéologie cherche encore.

BIJOU D'OR.

Un seul bijou provient de Siverskaia : c'est une plaque ronde en or plané appliquée sur une plaque de bronze. Elle peut mesurer 6 à 7 centimètres de diamètre. Au dessous de la plaque de bronze sont deux parties saillantes qui indiquent qu'on devait appliquer ce bijou sur une étoffe ou sur une lanière de cuir. Au centre est un cabochon de verre incolore, et, à l'entour, des grenats; des S en filigranes complètent la décoration, qui est bien comprise dans son dessin et bien traitée. Trouvée au nord de la France ou sur les bords du Rhin, cette plaque s'appellerait franque ou mérovingienne.

PLAQUE D'OR.

Enfin, le dernier objet, qui diffère comme style et comme travail de tout le reste, est une plaque d'or très épaisse travaillée au repoussé, sur laquelle se trouve un sujet qui paraît être imité de quelque scène mythologique de la Grèce. Mais la grossièreté du dessin, l'incohérence des figures rendent presque impossible l'assimilation du sujet représenté. Il nous paraît vraisemblable que nous sommes en présence d'une scène dionysiaque. Un cep de vigne encadre les figures. A gauche, un personnage imberbe, vêtu d'une tunique courte, assis sur un animal que l'on reconnaît à ses griffes pour une panthère, tient dans sa main gauche une espèce de masse d'armes que l'on peut identifier avec un thyrse : ce personnage serait Bacchus. Au dessous de l'animal, sur un tertre couvert de feuilles de lierre, une tête d'homme sans corps. Puis, sur la partie droite, Minerve, avec une tunique talaire, un casque et un bouclier, pose sa main gauche sur la tête d'un troisième personnage nu dans lequel on reconnaît une femme. La

pomme que cette femme tient de la main gauche est l'attribut de Vénus. Sa main droite levée est placée derrière la tête de Minerve. Sa chevelure est rejetée en arrière. Chacune de ses jambes et même ses bras sont entourés d'anneaux. Sur la partie droite de son corps semble apparaître un serpent dont la tête est à la hauteur du sein. Les bracelets des bras et des jambes sont-ils les anneaux du serpent qui enroulent cette femme? L'examen, quelque méticuleux qu'il soit, ne nous amène à aucune conclusion.

Tous les fonds sont obtenus au moyen du ciselé et forment un pointillé en creux. En dessous de la plaque, il existe quatre attaches, ce qui démontre que cette phalère devait être appliquée soit sur un vêtement, soit plus vraisemblablement sur un harnais de cheval.

Le sujet, nous l'avons vu, est encadré par un cep de vigne aussi grossièrement exécuté que les figures; cette décoration pourrait peut-être nous donner quelque indication sur la provenance et l'époque de l'objet. En effet, nous connaissons une pièce, également en or massif, sur laquelle des sarments de vigne identiques sont reproduits et sont traités dans le même style, et en quelque sorte de la même façon, quoique le procédé ne soit pas le même. Il s'agit de la grande coupe d'or de la trouvaille de Pétrossa décrite par M. Odobesco.

Ce savant a lui-même fait ressortir les ressemblances qui existaient entre la reproduction du cep de vigne dans les deux objets. Sans affirmer que les deux objets d'or soient contemporains et l'œuvre d'un art identique, il est certain qu'il existe entre eux un rapprochement qu'il y a lieu de constater. Malheureusement, on ignore encore exactement l'origine de la grande coupe de la trouvaille de Pétrossa. Elle était évidemment dans le trésor d'un chef ou d'un roi barbare vers le IVe siècle de notre ère, mais comme elle est dissemblable de tous points des autres objets de la trouvaille, on ne peut que tirer la conclusion que nous avons déjà formulée au sujet de la phalère de Siverskaïa, c'est qu'elle est l'œuvre d'un barbare, copiée grossièrement sur des bas-reliefs à sujets religieux de peuples civilisés. C'est ce qui s'est fait longtemps et ce qui se fait encore chez certaines populations de l'Orient, particulièrement de nos jours au Daghestan.

Deux médailles de Pairizadès III (?) trouvées avec ces différents objets, donneraient comme date la dernière partie du IIe siècle avant notre ère pour les pièces de cette trouvaille, excepté pour la phalère d'or qui est assurément postérieure au reste des objets[1].

Faut-il voir dans ces ouvrages le travail de Grecs à la solde des rois du Pont, ou bien au contraire ces pièces sont-elles l'œuvre de quelque orfèvre cimmérien? On ne peut répondre affirmativement à ces questions; il est vraisemblable, toutefois, qu'il ne faut pas chercher là l'œuvre de quelque artiste barbare, mais plutôt celle de ciseleurs grecs d'un réel talent.

GERMAIN BAPST.

1. Voir Imhoff-Blumer, *Portrætkøpfe auf antiken Münzen hellenischer Vœlker*, Leipzig, 1885. Oreschnikow (Alex.), *Zur Münzkunde der Cimmerischen Bosphorus*, Moscou, 1883. Oreschnikow (Alex.). *Der Cimmerische Bosphorus zur Zeit der Spartokidendynastie*, 1884. Voyez aussi les *Comptes rendus de la commission impériale d'archéologie* publiés par Stephani, 1880. Atlas, pl. II, page 63. On sait que les médailles de Pairisadès III (?) se trouvent en grande quantité dans le sud de la Russie et au Caucase. Il en a été trouvé un certain nombre dans un tombeau de femme et d'homme avec des bijoux dont un diadème en feuilles de laurier.

LES NOUVELLES ACQUISITIONS

DU DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE ET DES OBJETS D'ART DU MOYEN-AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES AU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 23.)

I.

En 1881, à propos des acquisitions réalisées par le département de la sculpture moderne pendant l'année 1880, je faisais précéder la description[1] et l'analyse des pièces par les considérations suivantes qui n'ont pas moins d'actualité aujourd'hui qu'elles n'en avaient il y a sept ans.

« Depuis que les trois grands arts du dessin ont affecté une personnalité assez tranchée pour permettre de distinger à des signes certains les caractères de leur nationalité, — c'est-à-dire depuis la Renaissance du XIe siècle, — notre école de sculpture n'a jamais cessé de produire des œuvres de premier ordre et a tenu presque constamment le premier rang parmi les écoles rivales. Cette vérité, qui est proclamée par tant de monuments, n'est pas suffisamment évidente quand on pénètre dans l'étroit corridor où d'admirables, mais trop rares sculptures, anneaux éparpillés d'une chaîne rompue, ont la prétention de constituer un musée du Moyen-Age digne de la France, et l'on gémit en voyant la place trop restreinte que les pouvoirs publics ont départie, dans le Louvre, aux premières et grandes époques de l'art essentiellement national. Mais un livre excellent quoique vieilli, l'*Histoire de la sculpture française*, d'Émeric David, écrit par un savant consciencieux d'après des documents d'histoire et en face du rapprochement momentané de nombreux chefs-d'œuvre, a mis le fait hors de doute, même pour ceux qui ne peuvent comprendre le langage des pierres et qui restent sourds à l'éloquence des monuments. La démonstration est désormais scientifiquement établie et pourrait être enseignée par des aveugles. L'éducation de l'avenir est assurée de ce côté. La France a été de tout temps la patrie privilégiée des sculpteurs. La sculpture française doit donc occuper chez elle, c'est-à-dire sur le sol qui l'a vue naître et dans les musées destinés à l'abriter, une place proportionnelle à son importance dans le développement des facultés artistes de notre pays. Le Louvre, à cet égard, a une grande tâche à accomplir et connaît tous ses devoirs. Mais, héritier naturel et légitime de tous ceux des monuments mobilisés par la Révolution qui, recueillis momentanément par Lenoir, puis

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, février 1881, 2e période, tome XXIII, p. 193 et suiv.

abandonnés, n'ont pas encore reconquis une place définitive dans leur domicile originel, le Louvre est dans la situation d'un fils de famille sans ressources, qui se console de sa pauvreté momentanée par ses grandes espérances. La fortune paternelle est imprescriptible et inaliénable, et lui fera nécessairement retour. Il est facile de prévoir et d'affirmer qu'avant peu de temps le musée des monuments français sera reconstitué sur une base scientifique, dans la mesure du possible et en respectant tout ce qu'il faudra respecter. Il y a des œuvres patriotiques qui s'imposent à des époques; il y a des besoins publics contre lesquels d'étroites convenances personnelles et certains partis pris systématiques ne sauraient prévaloir. Comprendrait-on que ce qui fut jugé utile de 1795 à 1816, ne fût pas considéré comme nécessaire après la réhabilitation de notre art national? L'art français est donc assuré d'avoir un jour, au Louvre, la place qu'il mérite. Les pouvoirs publics, qui dirigent la France et ont la responsabilité de l'enseignement des générations nouvelles, décideront de l'heure où justice sera faite. Le procès est déjà instruit. Reconstitué sur le papier[1], le musée des monuments français n'attend, pour ressusciter à la lumière, que le coup de baguette du magicien qu'on appelle l'Etat. En attendant, il importe de combler, dans les étroites limites des crédits budgétaires, les lacunes qui pourraient devenir irréparables, si, en face des acquisitions intelligentes et judicieuses des divers musées de l'Europe, l'occasion et l'heure propice n'étaient habilement choisies avant l'appauvrissement du marché et l'épuisement de toutes les sources. Le Louvre vient de s'enrichir de plusieurs pièces importantes appartenant toutes à l'art étranger. »

On ne s'étonnera donc pas de remarquer, en 1887 comme en 1880, que la grande majorité des acquisitions nouvelles vient se classer dans les séries non françaises de nos collections. La liste complète de ces acquisitions ayant été publiée dans un des précédents numéros de cette revue, nous n'insisterons que sur quelques-uns des principaux objets[2].

Le beau buste d'homme en marbre blanc qui frappe le regard quand on entre au rez-de-chaussée du Louvre, dans la salle provisoire d'exposition, vient de Rome, et a été acquis en 1886 d'un artiste romain, M. Simonetti. Mais, pour avoir eu l'honneur de la posséder quelque temps, Rome ne saurait être considérée comme le lieu d'origine de cette œuvre d'art. L'aspect de la sculpture, au modelé puissant et profondément réaliste, nous oblige à chercher ailleurs l'atelier de son auteur. C'est vers la région lombardo-vénitienne, vers Modène, vers Naples ou la Sicile, que tout d'abord nos regards

1. J'ai publié en 1887 un livre qui est déposé au Louvre dans les salles du rez-de-chaussée et qui porte le titre suivant : *Le futur Musée de la sculpture du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes au Louvre.* Il forme le tome III de mon ouvrage sur Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français.

2. Plusieurs journaux ont consacré des articles à l'appréciation des nouvelles acquisitions du département de la sculpture moderne du Louvre. Voyez *Le Siècle* du 17 mai 1887, *La Chronique des arts* du 21 mai, *Le Moniteur universel* du 10 juin.

interrogateurs doivent se tourner. Ce premier résultat, fourni par le raisonnement et par l'analyse de l'œuvre, ne sera pas démenti par le fait. Le buste a été, en effet, acheté à Naples par M. Simonetti, et, tout à l'heure, par l'étude approfondie que nous lui consacrerons, on verra que notre marbre n'avait pas dû s'écarter beaucoup de son lieu d'origine entre le moment de son exécution et celui de son transport à Rome.

Deux mots de description. L'inconnu qui est entré au Louvre, et que nous nommerons bientôt, est un personnage vêtu comme on l'était en Italie au milieu et dans la seconde moitié du xve siècle. Les médailles de Pisanello nous l'ont rendu familier. La coupe des cheveux, qui sont portés longs, est celle des contemporains du maître véronais, avec ce signe particulier que l'ample perruque se relève par derrière et est comme entraînée par un coup de vent. Ce caractère est à noter, car il nous servira plus tard dans nos identifications. L'expression de la figure est extrêmement éloquente ; les yeux sont durs, la bouche sensuelle et brutale, le nez d'une silhouette hardie. L'exécution, souple et caressée dans le bas du visage, se montre singulièrement énergique dans le haut de la tête et dans l'interprétation des rides, de ces rides qui pourront devenir pour nous un élément de comparaison et un moyen de contrôle lors de l'assimilation définitive. L'œuvre a un grand caractère décoratif. Elle est encore peinte notamment dans les cheveux et dans les yeux, et se trouve revêtue d'une admirable patine brune, due vraisemblablement en partie à une longue exposition intérieure au dessus d'une cheminée.

Quel est le nom véritable de notre inconnu? Il faut d'abord détruire l'impression du premier mouvement, qui, pour quelques personnes n'a pas été juste et qui pourrait contribuer à accréditer une erreur. On sait avec quelle rapidité et quelle légèreté on procède ordinairement en matière d'iconographie. Les moindres vraisemblances sont acceptées comme des démonstrations. Bien que nous ayons protesté, dès la première entrevue, le buste du Louvre nous a été livré comme un portrait d'Alphonse d'Aragon, et cette opinion a conservé des partisans jusqu'au jour où nous en avons fait justice dans une séance de la Société des antiquaires de France. En effet, l'admirable médaillon, daté de 1448, dans lequel Pisanello nous a conservé avec tant de netteté les traits d'Alphonse d'Aragon, ne permet pas d'identifier ces traits avec ceux du personnage représenté par le buste du Louvre. On peut surprendre tout au plus, entre les deux modèles, une vague ressemblance, résultant d'un air de famille, mais les lignes du nez et de la mâchoire sont, de part et d'autre, sensiblement différentes. Le profond sillon qui sépare, chez Alphonse, le front de la naissance du nez ne se retrouve pas dans le modèle reproduit par le marbre du Louvre. Le type du premier est visiblement plus fin, plus distingué, plus aristocratique. Le type du second est plus brutal, plus commun, empreint à un plus haut degré d'une fierté insolente. Cette dernière physionomie, d'ailleurs, ne nous est pas étrangère et, même, ce n'est pas bien loin de la première que nous aurons à aller la chercher.

Alphonse d'Aragon eut un fils naturel, qui lui succéda sous le nom de Ferdinand Ier.

Né en 1424, monté sur le trône en 1458, et mort en 1494, ce Ferdinand ne rencontra pas, comme son père Alphonse le Magnanime, un Pisanello pour transmettre ses traits à la postérité. Cependant nous pouvons connaître très exactement quelle fut l'expression de sa figure, et nous allons voir que cette expression correspond au type du personnage dont nous avons à découvrir le nom.

Considérons d'abord deux monnaies d'argent conservées au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale et représentant Ferdinand I[er] (Armand, *Médailles italiennes*, tome II, p. 30, n[os] 4 et 9). Nous y remarquons le même épaississement, le même engorgement des traits dans la partie inférieure de la tête, la même ligne du nez que dans le portrait que nous examinons.



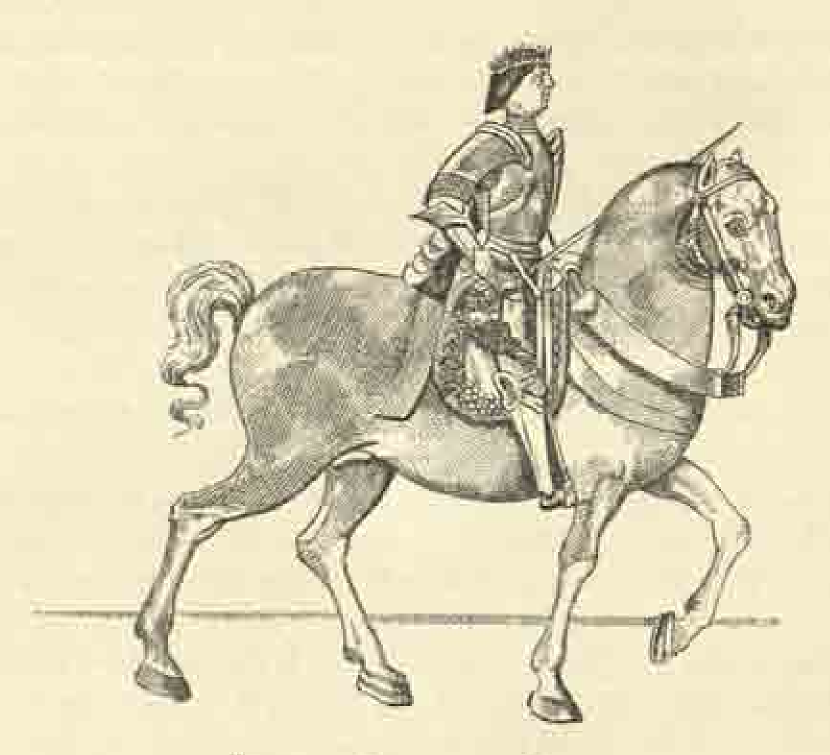

Monnaies de Ferdinand d'Aragon. Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale.

D'autres documents peuvent encore corroborer les indications fournies par l'examen des monnaies de Ferdinand. C'est d'abord le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, fonds latin 12947. Exécuté en Italie dans les trente dernières années du XV[e] siècle, il contient la défense de Platon par A. Contrarius, et a été commandé par Ferdinand I[er], de Naples. Le frontispice de ce livre [1] nous présente à la fois la figure d'Alphonse d'après la médaille de Pisanello, accompagnée de son revers, et la figure de Ferdinand, aux yeux pleins de rides, au menton chargé de graisse. Ce menton est, de toute évidence, bien différent du menton distendu et relativement amaigri de son père. Le nez, il est vrai, dans cette image du successeur d'Alphonse, est busqué avec une légère exagération. Mais ce caractère ressenti du dessin peut passer pour une flatterie de l'artiste, destinée à rendre plus sensible la ressemblance par juxtaposition du père et du fils naturel; car, quelques pages plus loin, un autre portrait, celui-là équestre, reproduit les mêmes traits du prince, sans l'exagération de la courbure du nez. Dans le médaillon du frontispice, nous ne pouvons pas, d'ailleurs, hésiter à reconnaître Ferdinand. Le roi couronné porte au cou un collier en tresse de soie d'où pend une hermine tenant un

1. On lit sur le frontispice : « *Andreae Contrarii Veneti praefatio in librum cui titulus est reprehensio sive objurgatio in calumniatorem divini Platonis ad Ferdinandum inclytum Siciliae regem F. I.* » La photographie de cette miniature a été publiée par M. Müntz dans son ouvrage *la Renaissance*, p. 121.

phylactère et rattachée au collier par une chaîne de métal. Ce sont là les insignes d'un ordre fondé par Ferdinand.

Le même manuscrit, au folio 2, nous présente encore une image du même Ferdinand couronné, revêtu de son armure et monté sur son cheval de bataille. La tête énergique et grassouillette du prince est bien reconnaissable comme on en peut juger à l'aide de la précise reproduction dessinée par M. L. Letrône. C'est bien là encore le Ferdinand à la chevelure rejetée en arrière et soulevée par le vent, tel que nous prétendons le retrouver dans le buste.



FERDINAND D'ARAGON, ROI DE NAPLES

Bibliothèque Nationale. Fonds latin n° 12947, f° 2.

Ce renseignement pittoresque se trouve, d'autre part, confirmé par l'examen d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, en Autriche. C'est un manuscrit de Cicéron, coté n° 4, qui débute par une miniature dessinée principalement en traits d'or sur parchemin pourpre. La miniature représente une statue équestre offrant la plus grande analogie, comme composition et comme exécution, avec la miniature de la Bibliothèque Nationale de Paris dont nous venons de parler. Le roi tient de même l'épée, la pointe en avant. Mais ici on ne peut voir la forme de sa chevelure, car le cavalier est coiffé d'un casque sur lequel se dresse un cimier formé par un dragon aux ailes déployées. On lit toutefois sur la base ou le piédestal qui supporte la statue :

FERDINANDO ARAGONIO
REGI · ITALICO · PACIS · ET
MILITIAE · DVCTORI · SEM
PER · INVICTO · OETERNO
MVSARVM · SPLENDORI · VN
ICO · IVSTITIAE · CULTORI
PRINCIPI · OPTVMO
CYNICV · ESCRIPSIT

Nous ne pouvons donc pas douter un seul instant que la miniature du folio 2 du manuscrit 12947 de la Bibliothèque Nationale de Paris ne soit une représentation de Ferdinand d'Aragon, et alors nous devons regarder comme des portraits de Ferdinand tout ce qui lui ressemble.

Un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, fonds latin 12946, nous montre encore au folio 29, recto, le portrait de Ferdinand d'Aragon et celui du cardinal Bessarion, contenus dans un médaillon que nous reproduisons ci-contre. Bessarion est



FERDINAND Ier D'ARAGON ET LE CARDINAL BESSARION.

Bibliothèque Nationale. Fonds latin, manuscrit n° 12946, fol. 29.

vêtu en moine grec. Il porte une robe noire et, en haut, dans la bordure, on aperçoit une hermine, allusion à l'ordre fondé par Ferdinand Ier. On ne peut, d'autre part, douter que les deux portraits affrontés ne représentent Bessarion et Ferdinand, car, vers la fin du ms. latin 12946, folio 422, verso, on lit :

Τέλος; — BESSARIONIS CARDINATIS SABINI ET PATRIARCHE CONSTANTINOPOLITANI ADVERSUS CALUMNIATOREM PLATONIS DEFENSIONES EXPLICIUNT EXSCRIPTE ET MINIATE PER ME JOACHINUM DE GIGANTIBUS ROTENBURGENSEM PRO INVICTISSIMO PRINCIPE FERDINANDO REGE ET CETERA. NEAPOLI DIE XV JANUARII MCCCCLXXVI.

On lit, en outre, au folio 423 du même manuscrit :

IOACHIM·
DE·GIGANTIBVS
GERMANICVS·ROTEN
BVRGA·ORIVNDVS·FERDI
NANDI·REGIS·LIBRARIVS
ET MINIATOR·TRAN
QVILLE·TRANSCRI
PSIT·ET·MINIAVIT
MCCCCLXXVI

Or, le personnage couronné dans le médaillon du folio 29 a la même physionomie accusée, la même conformation de tête que le personnage représenté par notre buste de marbre. La conclusion qui résulte de cette similitude est facile à tirer.

Il existe encore un autre document pittoresque auquel nous pourrions avoir recours. Nous faisons allusion à ce beau buste de bronze de Ferdinand, conservé au Musée de Naples sous le nº 696. En effet, malgré l'âge avancé qu'avait le prince au moment de l'exécution du buste du Musée de Naples, malgré l'obésité prodigieuse qui a envahi et empâté tous ses traits, nous retrouvons dans le bronze napolitain les principales lignes du visage que le marbre du Louvre présente à notre curiosité, jusqu'à présent mal satisfaite. Même écart entre la bouche et le nez, mêmes rides caractéristiques aux coins des yeux, mêmes lèvres sensuelles et lippues, même expression dédaigneuse, quoique adoucie dans le bronze par l'épanouissement plantureux de la face.

Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, fonds latin 6310, que nous citons pour mémoire, contient aussi un médaillon représentant Ferdinand Ier à cheval. Mais les dimensions de cette miniature sont trop réduites pour permettre d'appuyer un raisonnement d'analogie iconographique sur des bases sérieuses. Constatons seulement, en passant, que le cheval du roi est caparaçonné, que le prince tient l'épée en avant, comme dans plusieurs autres représentations déjà connues, que la miniature est très fine et que l'allure de la figure est très belle.

Nous espérons que cette série de confrontations finira par convaincre les partisans de l'opinion erronée en vertu de laquelle le buste récemment acquis par le Louvre devrait être regardé, malgré l'évidence, comme une image d'Alphonse le Magnanime. Nous espérons aussi que le nom de Ferdinand restera définitivement attaché à ce portrait.

Nous ajouterons que les traits du personnage représenté sont ceux d'un homme de quarante-cinq à cinquante-cinq ans. Né en 1424, Ferdinand devait avoir cinquante ans en 1474. Si nous avons raisonné justement, c'est donc environ entre 1470 et 1480 qu'il faudrait placer l'époque de l'exécution de ce travail. Or, le style de cette œuvre d'art n'est pas fait pour nous démentir. En effet, c'est ainsi qu'on sculptait à Naples dans le dernier tiers du xve siècle.

Nous avons déjà fait pressentir en commençant quelles seraient nos conclusions en matière d'attribution à une école déterminée. Le style de l'œuvre examinée nous avait dirigé vers Naples où le marbre a été acquis de première main par M. Simonetti. Quel était donc en ce moment, c'est-à-dire de 1460 à 1480, l'école de sculpture qui florissait dans le sud de l'Italie?

Depuis les plus beaux temps de la Grande-Grèce jusqu'au milieu et même pendant le second tiers du xve siècle, Naples n'a jamais eu, à proprement parler, d'école autochthone. Elle n'a pu réellement s'embellir et s'enrichir que par le concours des écoles étrangères. Longtemps après l'explosion de la Renaissance, la capitale du royaume des Deux-Siciles était encore endormie dans la molle et inintelligente pratique de la décadence pisane. Le ciseau napolitain, traditionnellement asservi à un style qui devait tant peser aux descendants de la Grèce antique, ne s'était point pourtant ni révolté ni émancipé. C'est en vain que, depuis une centaine d'années, le nord de l'Europe, par la belle école d'art flamande, nourrie à la cour de Charles V, de Charles VI et des princes de la maison de Valois; c'est en vain que, depuis plusieurs lustres, la Toscane et les provinces septentrionales de l'Italie, avec l'école de Brunelleschi, de Ghiberti, de Donatello, de Pisanello, avait ouvert l'ère des temps nouveaux. Au pied du Vésuve et de l'Etna, on s'en tenait toujours aux enseignements de l'école gothique primitive mélangés d'un grossier naturalisme et les sauvages modèles de l'église Santa Chiara constituaient, pour toute l'Italie méridionale, un idéal au delà duquel le rêve le plus hardi n'osait pas s'élever. Des hauteurs de l'art d'un Jean de Pise, on était descendu aux rudes et barbares compositions du second des Masuccio.

Au moment où le goût pour les monuments antiques passionne tous les esprits de la péninsule, dans le premier quart du xve siècle, c'est à peine si ce goût se manifeste dans cette Naples qui possédait cependant tant d'ouvrages de l'antiquité. Regardez les tombeaux de l'église San Giovanni a Carbonara, celui de Ladislas et celui de Gianno Caracciolo. Sans aucun doute, ils sont grandiosement conçus, par tout ce qu'ils retiennent encore du Moyen-Age. Mais quelle pauvre idée ne donnent-ils pas de la Renaissance au point de vue de l'exécution! Voilà pourtant le plus grand effort du plus grand artiste local. Et encore Naples n'a pas produit beaucoup de Ciccione.

Heureusement l'Italie du nord était déjà assez riche pour être en état de faire à l'Italie du sud l'aumône de quelques chefs-d'œuvre et pour pouvoir lui prêter la main de plusieurs de ses meilleurs artistes. Sant' Angelo a Nilo et l'église de Monte Oliveto nous ont

pieusement conservé le dépôt glorieux de ces modèles. Dès l'année 1427, Donatello, aidé de Michelozzo, est à l'œuvre et construit le tombeau de la chapelle Brancacci. Il sera suivi plus tard par quelques-uns des plus illustres sculpteurs de la Toscane. Car, dans sa générosité, le génie florentin n'épargna pas sa peine et les monuments qu'il condamna à l'exil sur une terre vouée en apparence à la barbarie étaient de ceux qui eussent brillé dans leur propre patrie. L'art de la Renaissance, on peut donc le dire, n'entra véritablement à Naples qu'avec Donatello, Benedetto da Majano et Antonio Rossellino; mais il n'y fut pas tout d'abord le bien venu. Car cet art florentin, qui avait été à Naples le premier initiateur, ne put pas s'acclimater sur le sol ingrat de l'Apulie, continua de demeurer étranger et ne prit pas racine. Il était réservé à un autre art de fonder l'école napolitaine de la Renaissance.

C'est, en effet, de l'extrême nord de l'Italie que sortirent les seuls éléments qui aient pu conserver leur fécondité sous le soleil de Naples. Trois sculpteurs, le premier, parti de la Lombardie, Domenico Gagini; le second, d'origine dalmate, croit-on, mais d'éducation vénitienne, Francesco Laurana; le troisième, Guido Paganino dit Mazzone, né à Modène, devaient apporter dans le royaume des Deux-Siciles le germe d'un art expressif, réaliste et coloré, destiné à y réussir. Ce fut là le style patronné par tous les souverains du pays pendant les soixante dernières années du xve siècle, aussi bien par René d'Anjou et par Charles VIII et Louis XII, pendant leur royauté en quelque sorte honoraire, que par les princes de la maison d'Aragon, qui furent des rois plus effectifs. Ce style est assez facile à définir. Il est à la fois très raisonné et très réaliste. Il caresse la forme avec amour comme le fait l'art vénitien; il lui communique l'apparence de la vie et la morbidesse de la chair; mais il la violente aussi par moment pour lui faire exprimer jusqu'au bout le sentiment dont elle est animée. Cet art est très naturaliste; mais il exagère la liberté et la souplesse dans le sens de la couleur et du mouvement, et alors il tombe parfois dans la licence, dans le mauvais goût, dans la trivialité pour laquelle il a trop de penchant.

Nous ne pouvons, dans les limites de cet article, rédiger une biographie complète de Domenico Gagini, de Francesco Laurana et de Guido Mazzoni. Nous nous bornerons, pour le premier, à renvoyer le lecteur au beau livre de M. l'abbé Gioacchino di Marzo[1] et à en extraire les renseignements suivants sur les plus intéressants des nombreux artistes lombards qui s'établirent en Sicile pendant la seconde moitié du xve siècle[2]. Domenico Gagini était né à Bissone, village situé sur le lac de Lugano et compris aujourd'hui dans le canton suisse du Tessin. Il apparaît pour la première fois dans les documents siciliens, à la date du 22 novembre 1463, et nous le voyons alors exécuter un tombeau pour le couvent de Saint-François de Palerme. C'était le monument commandé

1. *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli* XV *e* XVI. Palermo, 1880, 2 vol. in-4°.
2. *Ibid.*, p. 39, 40, 43, 49, 55, 57, 68. Il faut signaler au moins les noms d'Andrea Mancino et de Giorgio di Milano.

de son vivant par un noble et très illustre personnage de l'Ile, qui se nommait Pietro Speciale et qui, d'après une description conservée[1], s'était fait ériger une splendide sépulture. Quelques fragments de l'œuvre primitive ont survécu et parmi ceux-ci deux bustes placés aujourd'hui au Musée de Palerme, comme le démontre, avec érudition et critique, M. di Marzo après les avoir fait reproduire par la gravure[2]. Domenico exécuta en même temps, c'est-à-dire en 1463, des fonts baptismaux pour l'église de Salemi. L'œuvre, sur laquelle est inscrite la date de 1464, existe encore. D'autres sculptures de la même église, notamment une figure de saint Julien, sont aussi attribuées à Gagini. Il est encore l'auteur du tombeau de San Gandolfo (1482), à Polizzi, et probablement de celui d'Antonio Grignano, au Carmine de Marsala. Il serait également le sculpteur du bénitier de l'église de Polizzi et du monument funéraire élevé dans le dôme de Mazara à l'évêque Giovanni Montaperto, mort le 25 octobre 1485. Prince de cette cohorte d'artistes lombards qui vinrent fonder l'école sicilienne et napolitaine de sculpture, Domenico Gagini habitait à Palerme en 1468 et mourut en septembre 1492.

Francesco Laurana n'est pas un inconnu dans notre pays qu'il habita longtemps et qu'il enrichit de plusieurs œuvres remarquables. Amené peut-être par Charles d'Anjou, comte du Maine, dont il modela la médaille, passé ensuite au service du roi René, dont il fit le portrait juxtaposé, dans un médaillon célèbre, à celui de sa femme Jeanne de Laval[3], Laurana était retourné, en 1468, en Sicile et à Naples. C'était déjà là vraisemblablement que les princes français de la maison d'Anjou l'avaient connu pour la première fois. En tout cas, nous savons qu'il était à Palerme à la date signalée ci-dessus et qu'il exécuta alors en collaboration avec Pietro di Bontate des sculptures existant encore dans le dôme de cette ville[4]. M. l'abbé di Marzo, qui établit ce fait, nous a appris que Laurana était Vénitien[5]. Le 16 août 1469, on lui commanda une Vierge pour l'église d'Erice. Il avait précédemment sculpté une autre Vierge qui existe encore dans le dôme de Palerme[6]. Il en exécuta une troisième pour l'église del Crocefisso de la ville de Noto[7]. Cette Vierge, connue sous le nom de *Madonna della Neve*, est signée sur la base : FRANCISCVS LAVRANA ME FECIT MCCCC LXXI. Après cette date, il n'est plus question de Laurana en Sicile et M. di Marzo se demande s'il n'y a pas lieu de croire que l'artiste soit mort à cette époque. Il n'en est rien. La disparition subite de Laurana s'explique par son passage en France, où nous le retrouvons sculptant, très probablement après 1473, le tombeau de Charles d'Anjou, conservé dans la cathédrale du Mans. Ensuite nous le voyons installé en Provence où il travaille à la fois pour la cathédrale de Marseille et pour les Célestins d'Avignon, de 1477 à 1483. L'autel de Saint-Lazare de la Major de Marseille et le rétable de l'église Saint-Didier d'Avignon sont le résultat de son

1. Abbate di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, tome II, document, n° XVI.
2. *Ibid.*, tome I, p. 69 à 75, pl. III.
3. Voyez Aloïss Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance*.
4. Abbate di Marzo, *I Gagini et la scultura in Sicilia*, tome I, p. 44.
5. *Idem*, *ibidem*, p. 45, 46, 49.
6. *Idem*, *ibid.*, *loc. cit.*
7. *Idem*, *ibid.*, *loc. cit.*

séjour à la cour du roi René. Nous aurons encore à rechercher et à retrouver bien des produits de son atelier soit en Provence, soit le long de la vallée du Rhône.

La doctrine que Francesco Laurana avait apportée à Naples et en Sicile survécut facilement au départ du maître pour la France, car elle fut continuée et développée par un autre artiste de même tempérament, Guido Paganino dit Mazzoni de Modène. Mazzoni professait apparemment les enseignements de l'école vénitienne exagérés par leur passage à travers le milieu napolitain. On ne peut mieux juger Guido Paganino que sur les sculptures de terre cuite colorée de la chapelle de Monte Oliveto à Naples, ou sur celles du Mortorio de l'église Saint-Jean à Modène, ou sur le groupe de la Vierge placée sous le chœur de la cathédrale de la même ville. C'est un artiste d'une grande originalité, poussant l'étude de la nature jusqu'au réalisme le plus choquant et ne reculant même pas devant la brutalité. S'il continua de donner à l'art napolitain la direction que Francesco Laurana et Gagini lui avaient déjà imposée, ce ne fut pas pour bien longtemps, car lui aussi devait être enlevé à l'Italie par la France. Charles VIII, en entrant à Naples, attacha Mazzoni à sa personne et, depuis 1494 jusqu'en 1515, c'est chez nous qu'il vécut. L'histoire détaillée de ses travaux en France est beaucoup trop longue pour être racontée ici. Nous essayerons de la faire un jour. Disons seulement que Guido Paganino, ennobli par Charles VIII, devint en quelque sorte directeur de l'atelier royal d'art italien, établi à partir de 1504 à l'Hôtel de Nesle, à Paris.

Les qualités et les défauts qui constituent le style de l'école de Naples, nous les retrouvons à un degré éminent dans le buste d'homme acquis récemment par le Louvre. Et si nous ne pouvons, faute de preuves certaines, attribuer individuellement, avec sécurité, notre marbre à Domenico Gagini, à Francesco Laurana ou à Guido Mazzoni, nous n'hésitons pas à assigner à cette œuvre d'art, comme origine probable, un atelier napolitain dans lequel les doctrines des fondateurs de l'école étaient professées avec succès.

L'acquisition d'une œuvre supérieure de cette école était particulièrement désirable pour le Musée du Louvre. On comprendra alors la joie et l'émotion avec lesquelles j'ai introduit dans notre pays ce bel objet d'art. C'est, en effet, par l'École napolitaine que la France a été mise officiellement, pour la première fois, en contact avec la Renaissance italienne. Voilà donc un exemple des principes que d'abord Francesco Laurana, avec Charles d'Anjou et le roi René, et qu'ensuite Guido Mazzoni, avec Charles VIII et Louis XII, ont été appelés à propager chez nous. Il était profondément regrettable que, pour représenter le germe primitif de l'art ultramontain tel qu'il vint s'inoculer à notre école française pendant la première période italienne de notre Renaissance, nous n'eussions à Paris qu'un fragment du rétable de Saint-Didier d'Avignon, ce fragment dont j'ai démontré l'indiscutable origine et que le Louvre a si longtemps contenu sans le reconnaître[1].

1. Voyez *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, tome III, p. 184 et suivantes.

L'acquisition de 1885 viendra donc combler dans nos collections une véritable lacune. Elle nous consolera un peu d'avoir perdu le tombeau de Charles VIII, les deux statues équestres de Louis XII et tant d'œuvres d'art exécutées chez nous par l'un des maîtres de l'école napolitaine. Et puis, à l'aide de ce point de comparaison, nous pouvons espérer de retrouver un certain nombre de monuments sortis de la même influence et que nous possédons en France sans parvenir à les distinguer.

Louis COURAJOD.

BRAMANTE

ET LA RESTAURATION DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES, A MILAN

(PLANCHES 24 ET 25.)

I.

Deux raisons nous engagent à publier dès à présent un document que nous réservions pour la monographie des œuvres de Bramante à laquelle nous travaillons depuis de longues années et que nous espérons mettre au jour dans un avenir prochain. La première, c'est qu'à nos yeux, le dessin du projet, reproduit ici pour la première fois, est de nature à fixer d'une manière définitive le nom de l'architecte de la partie Renaissance de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan. La seconde raison est que ce dessin pourra fournir, croyons-nous, quelques lumières sur la question brûlante et délicate de la restauration d'un monument dont l'importance est considérable, je dirai même capitale à divers points de vue.

L'héliogravure ci-jointe (pl. 24) retrace d'une manière suffisamment fidèle le dessin qui nous occupera aujourd'hui[1]. Nous avions, d'ailleurs, eu l'occasion de dire, une première fois, quelques mots sur ce document dans notre étude de toutes les œuvres attribuées à Bramante[2]. Mais, ne connaissant à ce moment qu'un fac-similé, insuffisant pour nous révéler si le document était un original ou une copie, nous avions dû nous borner à constater que, sans aucun doute, il reproduisait une première idée émanant nécessairement de l'architecte, auteur de la partie postérieure de Sainte-Marie-des-Grâces. Depuis lors, en 1883, et grâce à la bienveillante confiance de nos collègues de l'Accademia Raffaello à Urbino, nous avons eu la bonne fortune de posséder chez nous, à la campagne, pendant près d'un an, le dessin original. Sans cette faveur exceptionnelle, il est probable que ce document ne nous eût jamais révélé tout ce qui le rend si intéressant; ces points curieux ne se sont manifestés à nous que graduellement, et un peu, peut-être, à la suite d'un heureux hasard. En effet, la première impression produite sur nous, en voyant l'original de ce dessin, fut une grande décep-

1. Le dessin original, légèrement plus grand, mesure 325 sur 243 millim. Il est collé sur carton, et, par transparence, on voit que sur le verso il porte le dessin de stalles ornées de pilastres cannelés corinthiens, de guirlandes et de rinceaux.

2. Imprimé en tête de notre ouvrage sur les *Projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, voyez pages 17, 60 et 255, n° 1.

tion. Elle fut même si forte que, très occupé alors à l'achèvement de notre *Raffaello architetto,* nous l'enfermâmes sous clef, et n'y jetâmes plus le regard pendant plusieurs semaines. Nous étions choqué surtout par des incorrections de perspective, excusables dans un croquis, mais étranges dans une pièce lavée, d'une certaine dimension, puis le trait fin et sec du tire-ligne ne faisait que mieux accuser le peu d'habileté du dessinateur en trahissant pour le moins une main encore peu expérimentée dans l'architecture[1]. Rien ne semblait devoir révéler la main de Bramante auquel le comte Pompeo Gherardi, l'ancien possesseur, attribuait le dessin, et jamais le maître illustre ne se serait amusé, en l'année 1492, où nous le savons particulièrement occupé[2], à exécuter le mesquin travail de hâchures fines et croisées au tire-ligne que l'on voit dans les toits de la nef.

Voulant toutefois, avant de renvoyer le dessin à Urbino, apprendre de lui tout ce que, éventuellement, il était capable de nous enseigner, nous nous mîmes à le regarder attentivement, à l'examiner, comme le font tous ceux qui ont l'habitude de vivre avec les dessins anciens et en comprennent le langage. Pendant cet examen, nos yeux furent attirés par quelques traits d'un autre caractère, non plus au tire-ligne, mais d'une plume plus large, qui avait retouché certaines lignes, ajouté quelques traits de force pour détacher les trois tribunes du tambour de la coupole, ou mieux marquer la rencontre des pilastres de la nef avec la corniche. Notre attention étant éveillée par cette constatation, nous recherchâmes avec grand soin toutes les retouches de cette nature, et il ne nous fut plus difficile, dès lors, de reconnaître que tout l'hémicycle qui tient lieu de transept, avait été redressé par cette autre main, ainsi que le montre la figure 1 où nous avons calqué, sur l'original même, celles de ces rectifications sur lesquelles aucun doute n'était possible[3]. La raison de cette modification ne tarda non plus à se manifester; c'était une erreur de perspective du dessinateur, dont les courbes horizontales tombaient trop vers la droite, en sorte que l'impression de saillie de la tribune était insuffisante; dans la figure ci-jointe, on voit la direction primitive de l'une de ces lignes indiquée en pointillé.

Le nombre croissant de ces retouches augmentait en nous la curiosité de savoir si, quelque part, elles nous fournissaient le moyen de reconnaître la main, à nous bien connue, de celui qui, seul à nos yeux, pouvait avoir eu la haute direction dans l'invention du monument : Bramante d'Urbin. Un examen scrupuleux des candélabres du transept fit graduellement disparaître tous les doutes à cet égard. On y sent déjà une certaine lourdeur, et quelques avant-coureurs de ce tremblement de la main chez Bramante, dont parle Vasari, intermittent d'abord, croyons-nous, et dont un nombre suffisant de

1. Voyez surtout les fenêtres à frontons du tambour, les chapiteaux des pilastres du rez-de-chaussée, etc.

2. Voyez pages 44-52 de notre étude.

3. Dans la partie à droite, assez sombre, quelques traits ont pu nous échapper, mais ceci n'a pas la moindre importance, vu qu'il ne s'y trouve que des répétitions des motifs parfaitement nets sur la partie éclairée de la planche ci-jointe.

dessins authentiques confirment l'exactitude. Nous en avons publié plusieurs[1], et nous en donnerons maint autre exemple. On y voit la tendance à exécuter parfois les lignes par une succession de traits séparés; enfin, dans les chapiteaux corinthiens, dans le rendu desquels chaque architecte se fait bientôt une formule personnelle, nous

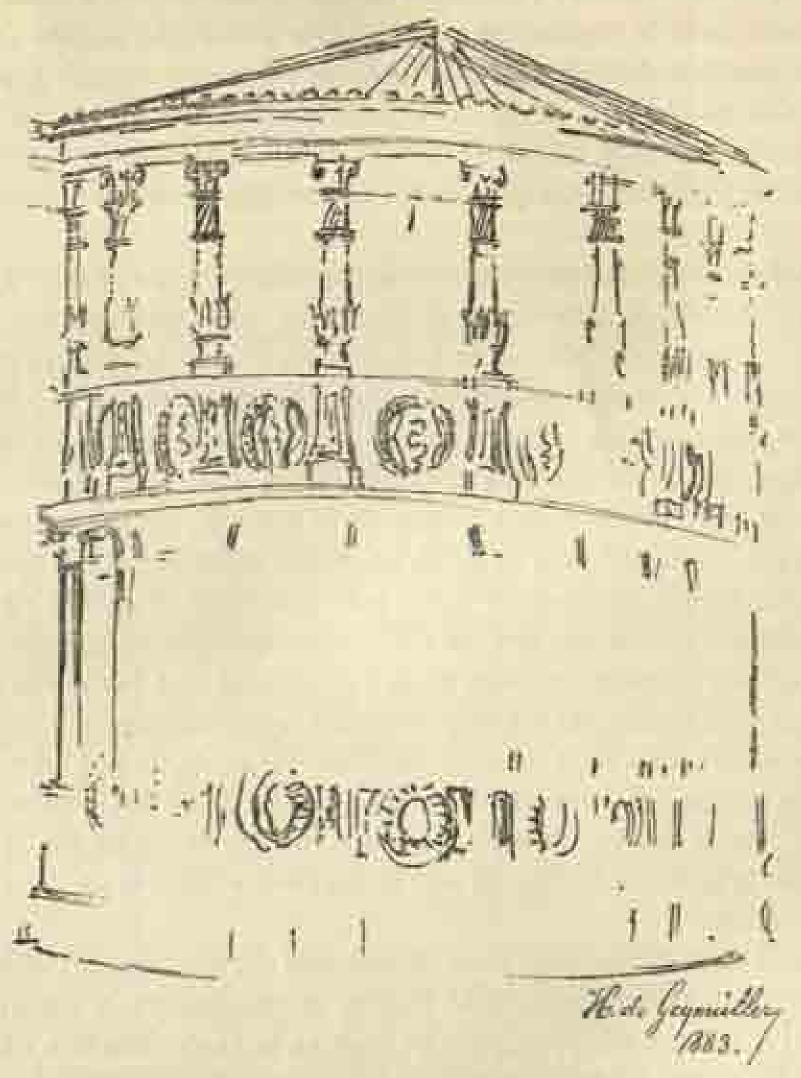


Fig. 1. — Corrections dues à la main de Bramante d'Urbin.

n'hésitâmes plus à reconnaître la main de Bramante, chez qui les volutes se terminent souvent dans l'œil par un trait formant point, ainsi que l'on peut s'en convaincre en examinant l'étude absolument authentique du maître pour saint Pierre et dont un fragment est reproduit dans la figure 19 (p. 202 du volume du texte).

1. Voyez: *Les projets primitifs pour Saint-Pierre*, pl. 6, fig. 2, le cavalier ajouté sur un dessin de Peruzzi. — Pl. 18, fig. 2, 5, 6, des croquis de Peruzzi avec de nombreuses retouches de Bramante. — Pl. 25, fig. 3, l'homme couché, enfin la feuille lavée, fig. 1, pl. 35.

Et, puisque jusqu'à ce jour, personne, à notre connaissance, n'a songé à contester l'authenticité des dessins que nous avons rendus à Bramante[1], peut-être nous épargnera-t-on le soupçon d'avancer des choses à la légère[2].

Malgré cette assurance de notre part, nous sommes persuadé que personne ne regrettera de voir notre opinion contrôlée et confirmée par tous les faits capables d'apporter de la lumière dans une question de cette nature. Nous examinerons successivement tous les points dignes de discussion.

Observons d'abord la forme de la lanterne surmontant le dôme, et dont le projet reproduit exactement la silhouette du *tempietto* de Bramante à Saint-Pierre in Montorio, à Rome, et l'idée de la lanterne proposée par le même architecte pour son nouveau Saint-Pierre in Vaticano[3]. Comme dans cette dernière, le portique à jour est remplacé ici par un pourtour fermé, orné de colonnes engagées. Si maintenant l'on considère la forme des lanternes dans les nombreux édifices à dôme élevés vers cette époque dans le Milanais, à Busto Arsizio, à Legnano, à Tirano, à Crema, à Lodi, à Plaisance, à Parme, on verra que toutes ont une forme plus simple, motivée, nous en convenons, par des dimensions souvent plus restreintes. On nous dira que la lanterne actuelle du temple des Grâces, elle aussi, est plus simple. Cela ne change rien au fait que l'auteur du projet, le créateur du monument que nous voyons maintenant, désirait la forme si chère plus tard à Bramante à Rome. Quand on songe au retentissement immense produit par la création du *tempietto* de Saint-Pierre in Montorio, chez les architectes et écrivains d'art pendant tout le xvi[e] siècle, chez les Serlio, les Pallardio et les auteurs étrangers, et que l'on voit dans notre dessin, huit ans avant la construction du *tempietto*[4], non pas à Rome, mais à Milan, une composition identique, alors que Cristoforo Rocchi, dans son modèle pour la cathédrale de Pavie, qui devait être une sorte de Saint-Pierre de la Lombardie, n'avait à la base de sa lanterne qu'un pourtour bas, une sorte de balcon couvert; quand on voit tout cela, n'est-on pas en droit d'affirmer que cette lanterne seule équivaut à la signature de Donato Bramante da Urbino?

Un autre fait qui établit une forte présomption en faveur de Bramante ou pour le moins un rapprochement qu'il convient de signaler, réside dans les proportions, dans les rapports des différentes parties du monument entre elles. On sait par Lomazzo

1. Je dois faire une exception pour la figure 2 de la pl. 25 que le révérend Pere Guglielmotti considère comme postérieure. Malgre de longues explications verbales, nous n'avons pas réussi à ramener ce savant si vénérable et si distingué à partager notre conviction qui, pour les raisons que nous avons exposées, reste inébranlable.

2. En aucun cas, ces retouches ne sont de Léonard de Vinci, ainsi que l'on pourra s'en convaincre en les comparant aux dessins des 30 planches qui accompagnent notre travail sur *Léonard, architecte*, qui a paru dans *The literary Works of Leonardo da Vinci*, de M. J.-P. Richter. A cette époque, la main du grand Toscan, comparée à celle de Bramante, avait encore toute son élasticité. L'hypothèse que Léonard serait l'architecte de Sainte-Marie-des-Grâces est exclue, nous l'avons démontrée, par le silence de son ami fra *Luca Pacioli* dans un passage significatif. (Voyez *Les projets primitifs pour Saint-Pierre*, p. 48.)

3. On trouvera une étude de Bramante pour ce tempietto, pl. 55, fig. 1, des *Projets primitifs pour Saint-Pierre*, et pl. 1 et 31, fig. 2, on voit plus en grand la composition de la lanterne.

4. Le dessin ne peut être postérieur au 29 mars 1492, date de la pose de la première pierre de la partie neuve de Sainte-Marie-des-Grâces. (G.-L. Calvi, II, 139, qui adopte la date donnée par Lattuada.)

quelle importance Bramante attachait aux proportions puisqu'il dessina *la quadratura* de l'homme et même du cheval sur lequel il fit un traité célèbre en son temps parmi les artistes. On sait quels accords merveilleux il introduisit dans les surfaces des murs des palais de la Chancellerie et du palais Torlonia, et nous avons eu l'occasion non seulement de montrer l'emploi systématique chez lui de ce que nous avons baptisé du nom de *la travée rhythmique*, mais de montrer l'importance extrême qu'il attachait aux rapports des différentes parties dans ses projets pour Saint-Pierre, notamment dans l'étude D. Or, non seulement les rapports simples entre les parties, qui par leur nature même sont en relation les unes avec les autres, nous semblent plus nombreux à Sainte-Marie-des-Grâces, dans la mesure où nous avons été à même de faire les comparaisons[1], qu'avec les autres édifices de l'époque bramantesque en Lombardie, — mais il y a entre les rapports existants à Sainte-Marie-des-Grâces et ceux adoptés par Bramante pour son projet D, pour Saint-Pierre[2], des analogies plus que fortuites, comme on pourra s'en persuader par les rapprochements suivants :

1° Rapport de l'ouverture de la nef au diamètre de la coupole.

Étude D	100 à 200 (1 : 2)
— C	105 à 200
Sainte-Marie-des-Grâces	*b* à 2 *b* (1 : 2)

(*b* = rayon intérieur des absides).

2° Rapport de la largeur de face des piliers de la coupole, située dans la nef à l'ouverture de la nef.

Étude D	50 à 100 (1 : 2)

De la face du mur à l'ouverture des absides.

Sainte-Marie-des-Grâces	*b* à 2 *b* sensiblement.

3° Sainte-Marie-des-Grâces. Extérieur.

(*a* = rayon intérieur des absides.)

Rapport entre :	1° Diamètre de l'abside	2 *a*	1 : 2
	et côté du soubassement cubique	4 *a*	
—	2° Diamètre de l'abside	2 *a*	1 : 2
	et hauteur du soubassement	4 *a*	
—	3° Hauteur du tambour	2 *a*	1 : 2
	et diamètre du tambour	4 *a*	
—	4° Hauteur du dôme	*a*	1 : 2
	et hauteur du tambour	2 *a*	
—	5° Hauteur du soubassement	4 *a*	1 : 2
	et hauteur totale de l'édifice	8 *a*	
—	6° Hauteur totale de la coupole (tambour, dôme, lanterne)	4 *a*	1 : 2
	et hauteur totale de l'édifice	8 *a*	

1. Nous nous sommes servi des *Central-und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien* de H. Strack. Berlin, 1882.

2. *Les projets primitifs*, p. 173 et 181.

Dans le projet D de Bramante pour Saint-Pierre, nous avons signalé entre les parties en corrélation 14 FOIS LE RAPPORT DE 1 : 2.

C'est sur la photographie du projet de restauration de M. Colla que nous avons mesuré les rapports que nous donnons ici pour l'extérieur de Sainte-Marie-des-Grâces.

II.

Le dessin d'Urbino, comme s'il avait voulu nous dédommager de l'impression défavorable qu'il avait produite sur nous au début, nous réservait une autre surprise, non moins intéressante que la première. Pendant que nous poursuivions l'examen attentif de sa surface afin de reconnaître toutes les retouches de la main de Bramante, nous remarquâmes, dans le papier, par ci par là, des traces de lignes qui avaient été effacées ensuite avec la gomme, le grattoir ou quelque autre moyen à la disposition des dessinateurs de la fin du XV[e] siècle. La courbure de ces traces, leur direction, démontrèrent bientôt, avec une entière évidence, qu'elles avaient fait partie de compositions antérieures pour le présent projet de Santa Maria delle Grazie, nous révélant ainsi une source d'informations aussi inattendue qu'intéressante.

Nous abordâmes donc l'examen du dessin, ou plutôt du papier, à ce nouveau point de vue.

Bien que familiarisé depuis plus de vingt ans avec des recherches de cette nature, jamais, même lorsqu'il s'était agi de démêler les trois ou quatre idées de Bramante superposées et dessinées à la sanguine dans son projet D, nous ne nous étions trouvé en présence de pareilles difficultés. Pendant deux ou trois mois, nous nous y sommes acharné en y consacrant une grande partie de notre temps et forcé d'avoir recours à tous les moyens d'éclairage à notre portée. Tantôt c'était la pleine lumière du soleil, tantôt une lumière indirecte, tantôt une lampe ou une simple bougie qui faisait mieux revivre ces lignes de directions si variées, au moyen des légères différences d'ombre et de lumière produites sur les impressions en creux laissées par les dessins antérieurs et sur l'altération de la contexture du papier résultant des opérations du grattage[1].

Après avoir reporté sur plusieurs épreuves photographiques toutes les traces que nous avons pu relever avec une certitude entière sur le dessin original, nous les avons calquées en lignes pointillées et réunies dans notre planche 25. Le trait plein indique comme repère le contour du projet auquel Bramante avait arrêté les études de son dessinateur sur le présent document.

1. Nous insistons sur ces détails en vue surtout des savants qui, habitués à ce genre de recherches, pourraient s'étonner de ne pas voir ravivées par la photographie ces traces effacées par le grattage, ainsi que cela arrive heureusement dans un grand nombre de cas. Cette circonstance s'explique par le fait, d'une part, que notre photographie a été prise par un opérateur peu habitué à reproduire cette nature d'objets, et que, à ce moment, ignorant encore tout l'intérêt qui s'attacherait à ce document, nous n'avions pas recommandé au photographe de rechercher un éclairage plus favorable à ce côté du moins de la question, sinon à l'ensemble du dessin.

Nous avons, avec le soin le plus scrupuleux, indiqué uniquement celles des traces sur la forme desquelles nous avions pu acquérir une certitude entière, en faisant grande attention de ne pas confondre quelques lignes verticales avec les *pontuseaux* du papier dont parfois elles se trouvaient fort rapprochées.

Avant d'indiquer dans leurs traits principaux les différentes idées qui ont précédé cette reproduction sur notre planche 25, remarquons que le plus grand diamètre donné aux absides du transept impriment à ce dernier, à l'intérieur, une certaine analogie avec Sainte-Sophie à Constantinople, monument qui, nous le savons d'une manière positive, préoccupait l'imagination des habitants de Pavie, en 1487, lorsqu'ils firent les plans pour leur nouvelle cathédrale[1]. Ces absides, plus amples que celles exécutées, expliquent l'élévation supérieure donnée au dôme dans les premières idées et témoignent du désir de Bramante de lui donner la plus grande importance possible.

Première idée. — Marquée par les numéros 1, 1, 1. La corniche du tambour s'élève jusqu'à la naissance de la coupole de la lanterne actuelle. (Nous employons ce mot pour exprimer l'idée définitive, n° 5, dans notre dessin.) La courbure du dôme se rattachait soit directement à la corniche, soit à un petit attique.

On est obligé d'admettre que le soubassement carré du dôme s'élevait environ jusqu'au sommet des quatre petites tribunes du projet n° 5 de notre dessin et, comme dans le modèle de la cathédrale de Pavie, se reliait au tambour par des amortissements en forme de grandes consoles dont on voit plusieurs essais au dessus de la demi-tribune de gauche, d'autres plus bas et aux angles. Leurs volutes ne sont pas toujours faciles à distinguer d'avec les traces des œils de bœuf.

Les côtés du soubassement se trouvaient de la sorte terminés d'une manière se rapprochant de frontons, peut-être même par deux consoles superposées, d'inclinaison différente.

Deuxième idée. — Celle-ci semble une variante de la première, consistant à donner deux étages au tambour en l'entourant, à sa partie inférieure, d'un étage dont on voit la saillie et la corniche en 2, 2, 2.

Nous ne savons auquel des projets rattacher les nombreuses traces d'une décoration composée de médaillons que l'on voit dans l'abside du transept[2] et que l'on retrouve entre les candélabres dans le monument exécuté.

Troisième idée. — Les traces de demi-cercles qui, en quatre endroits, embrassent trop bien les deux arcades jumelles, de chaque côté du polygone, pour ne pas révéler une corrélation évidente avec celles-ci, montrent que Bramante avait songé à donner plus d'importance à la deuxième zone du tambour actuel et plus d'unité à chacune de ses faces. C'est la disposition que nous voyons au Santuario della Madonna près de Crema, et

1. Malaspina, *Mem. storiche della cattedrale di Pavia*, p. 25, n. 2.

2. Elles pourraient faire songer à quelque intention analogue à celle exécutée par Bramante sur le côté de Santa Maria di Canepanova à Pavie.

à l'intérieur et à l'extérieur du sanctuaire voisin de Saronno[1]. La corniche, plus élevée, a laissé des traces en 3, 3, 3, ainsi que la courbe du dôme analogue à celle adoptée en dernier lieu. Une lanterne d'un grand diamètre devait être couverte par une courbe de même forme (ou aussi en demi-cercle, les limites actuelles du papier ne permettant pas de se prononcer avec certitude en 3' 3'). Les deux œils-de-bœuf, à droite et à gauche de la lanterne actuelle, faisaient partie de celle du projet qui nous occupe.

Quatrième idée. — Cette idée ne diffère de la suivante que par une lanterne plus considérable; c'est ce qui semble résulter des lignes 4, 4, 4, que nous ne saurions interpréter autrement. C'est à ce projet ou bien à la forme définitive que se rattachent les ouvertures circulaires ou médaillons que l'on voit en quatre endroits du petit attique qui termine le tambour du projet n° 5.

Cinquième idée. — C'est le projet auquel Bramante s'est arrêté, en dernier lieu, sur le dessin que nous étudions. Nous l'avons reproduit par un contour plein accompagné des nos 5, 5 de notre planche 25.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que Bramante diminue successivement l'importance de la lanterne qui, dans l'exécution, est encore plus réduite que dans la forme du *tempietto* du projet n° 5[2]. Et il est non moins intéressant de constater dans les diverses idées que Bramante faisait essayer successivement par son dessinateur, sur l'étude devant nous, plusieurs analogies avec des solutions adoptées dans les principales coupoles érigées ou projetées vers cette époque en Lombardie, au Dôme de Pavie, à Saronno, à Crema, à S. Maria presso S. Celso. Est-ce aller trop loin que de dire : Nous sommes ici en quelque sorte témoin du cours des pensées de celui qui, mesure, constitue la source de ces divers édifices, soit que son intervention ait été directe, soit qu'il exerce une influence générale sur ses contemporains?

Nous nous sentons embarrassé pour expliquer comment la partie supérieure du monument est dépourvue à un tel point de l'incomparable beauté des détails qui règne dans la moitié inférieure. M. Colla l'explique, comme nous le faisions aussi, par une exécution plus ou moins postérieure à l'an 1500. Nous nous demandons, toutefois, à présent, si telle est bien la véritable raison d'une différence aussi sensible. Ne semble-t-il pas, en présence de l'ordre donné par Ludovic Sforza, le 29 juin 1497, de s'occuper d'un modèle pour une façade qui fût d'accord avec la *Cappella grande*[3], que cette dernière devait

1 A Saronno, le motif est répété deux fois sur chaque face du polygone qui, il est vrai, n'a que 12 côtés au lieu de 16.

2 G. L. Calvi a montré d'autre part, que Dolcebuone se refusait à doter Sa Maria presso San Celso d'une lanterne, et ne consentit que devant la menace d'une destitution.

3. La chiesa delle Grazie in Milano, appendice B, p. 25 « Item de havere tutti le più periti se trovino ne la architettura et fare un modello per la fazada de S. Maria da le Gratie, avendo respecto à l'altezza in la quale se ha a ridure la eclesia, proporzionata alla capella grande. »

«..... Ecclesiam cum Capellis ereximus, quam et ampliare, et in magnificam ac magis excellentem formam reintegrare intendimus. Capellam majorem, opus insigne, excelsum ac praeclarum, cum Sacrestia est eius Claustro, adjacentibusque officinis, multo sumptu a fundamentis construximus, ac praedicta loca picturis sanctorum, ac pulcherrimis tabulatis, choro, et aliis thesis, ad res sacras custodiendas ornavimus. » Appendice C, p. 28.

être nécessairement achevée à ce moment? Or, l'expression *Cappella grande* dans le langage de l'époque peut signifier aussi bien le chœur seul que l'ensemble de la coupole et de ses trois bras; on est même obligé d'admettre que la construction de ces derniers a été poussée simultanément. N'est-il pas étrange de s'occuper d'une nouvelle façade si ces trois parties n'étaient pas achevées au moment de l'ordre donné par le duc. De même, les expressions dont se sert Ludovic dans l'énumération des bienfaits accordés au couvent de Santa Maria delle Grazie, au moment de leur marquer de nouvelles faveurs, le 4 décembre 1497, semble confirmer l'idée que ces parties étaient achevées.

Elles sont même énumérées avec détail, la sacristie y figure également avec ses armoires destinées à la conservation des objets du culte. L'expression « ubi fondata est sacristia », qui se trouve plus loin, n'infirme pas nécessairement cette interprétation, vu qu'à ce passage elle intervient uniquement comme renseignement d'une situation topographique.

Si donc notre interprétation de ces passages est exacte, la coupole elle-même était achevée en 1497, c'est-à-dire deux ans avant la chute du More et le départ de Bramante. Est-ce alors à un achèvement extrêmement précipité des travaux au début de l'année 1497, tel qu'il aurait eu lieu, selon Calvi[1], après la mort de la duchesse Béatrice, qu'il faut attribuer la valeur inférieure des détails de la partie haute? Cette explication, en présence des qualités extraordinaires de Bramante, de son invention si facile en même temps que de son goût si sûr, ne suffit pas à nos yeux. La faveur constante, les travaux nouveaux dont il fut chargé, jusqu'à la chute de Ludovic le More, excluent l'idée d'une disgrâce, qui lui eût retiré la direction des travaux.

Ne se pourrait-il pas dès lors que la raison — car il faut absolument qu'il y en ait une — de ce désaccord résidât dans une absence d'un certain nombre de mois, que Bramante aurait faite de Milan pour diriger des travaux ailleurs?

Depuis que nous connaissons, grâce à l'obligeance de M. Cantù, le document si intéressant que nous avons publié[2] sur l'absence de Bramante, révélée par les recherches actives que le duc fait faire par ses ambassadeurs à Florence et à Rome, afin de provoquer le prompt retour de son architecte, — absence que l'on est forcé de mettre en rapport avec la construction du palais de la Chancellerie à Rome, et qui avait pu se renouveler, — il nous semble qu'il y aurait là la meilleure explication de l'inégalité de mérite dans les deux moitiés de l'édifice. La balustrade feinte, aussi laide que déplacée, pourrait alors être l'une de ces surprises désagréables, telle que celle qu'éprouva Filippo di ser Brunellesco a la Loggia dei Trovatelli, de la part de l'un de ses subordonnés au retour d'une absence prolongée.

Quant à l'ordre donné par le duc de réunir les meilleurs architectes pour faire un modèle d'une nouvelle façade, cette manière de procéder, conforme aux habitudes du

1. *Op. cit.*, II, 222

2. *Les projets primitifs*, p. 52.

temps, n'est nullement faite pour changer notre conviction que c'est à Bramante d'Urbin seul que nous devons la création de Santa Maria delle Grazie, aussi bien que celle de Saint-Pierre de Rome, pour lequel on avait aussi réuni les meilleurs architectes de l'Italie, et jusqu'au célèbre Fra Giocondo de Vérone, auquel Jules II fit quitter, en toute hâte, le service de la ville de Paris et du roi de France. Ce fut aussi le projet de Bramante seul que l'on adopta.

Enfin, et comme il faut tout prévoir, il pourrait venir à l'esprit de quelque savant de dire que le véritable auteur de Santa Maria delle Grazie était le maître inconnu, auteur précisément du dessin que nous publions, et que les corrections de Bramante n'étaient que le résultat de consultations, amicales peut-être, comme celles que l'on a voulu supposer de la part de Battaggio à l'occasion du *Santuario* près Crema. Nous répondrions qu'une pareille hypothèse est impossible à admettre dans le cas présent; un dessinateur aussi médiocre et tel que celui qui a tracé le document qui nous occupe n'est pas capable de créer un monument d'une aussi grande excellence, où la grâce irrésistible et tous les charmes d'une fantaisie libre s'allient d'une manière si particulière aux grands principes immuables sans lesquels jamais on ne fera de chefs-d'œuvre dans toute l'acception du mot, et qui constituent le type d'un principe dont aucun autre exemple ne se présente en ce moment à notre mémoire.

Et afin de ne négliger aucune circonstance capable de nous éclairer, rappelons, d'une part, l'affection tout à fait extraordinaire que portait Ludovic Sforza au couvent et à l'église de Santa Maria delle Grazie, et de l'autre le fait incontesté que Bramante d'Urbin était l'architecte préféré du duc et de son frère Ascanio, pour les travaux auxquels ils attachaient le plus d'importance. Rappelons que G.-L. Calvi, si disposé à dépouiller constamment Bramante d'Urbin en faveur de son Bramante l'Antico da Milano, — personnage qui n'a jamais existé, — que Calvi reconnait, sur la foi de documents (que malheureusement il n'a pas cités), l'intervention de Bramante dans la construction de la sacristie, ainsi que dans celle du cloître qui la sépare de l'église, et que l'architecture intérieure de celle-ci lui est due. Rappelons que précisément le premier document que nous ayons sur Bramante, après l'absence pendant laquelle le duc le faisait rechercher à Florence et à Rome, le met en rapport avec notre église; dans un registre de la Chartreuse de Pavie, en date du 16 février 1494, il est dit : « Note du marbre qui fut livré sur l'ordre du duc, par le couvent à maître Bramante, ingénieur : 12 colonnes menées à Vigevano; autres blocs pour le tombeau à S. Maria delle Grazie et pour la porte du château de Milan[1]. » Pourquoi, demandons-nous, livrer précisément à Bramante du marbre pour un tombeau à Sainte-Marie-des-Grâces, si lui, architecte ducal, n'était pas aussi l'architecte de la partie neuve, *opus insigne, excelsum ac præclarum*, que le duc, d'après ses propres expressions, faisait édifier à son couvent favori.

1. Publié pour la première fois par M. Michele Caffi, dans le journal *La Lombardia*, le 2 novembre 1870.

N'y a-t-il pas dans ces rapprochements, comme une nouvelle évidence, que c'est à Bramante et à nul autre que Ludovic eut recours pour son édifice favori, alors qu'il l'employait à tant d'autres entreprises, parfois de moindre importance? Ce n'est certes pas de Bramantino Suardi, l'auteur du mausolée Trivulzio, que le *Milanais* Cesare Cesariano, en parlant des architectes employés par Ludovic Sforza pour orner les édifices milanais, écrivait : « *Il meglio che de questi fusse fu il mio primario preceptore Bramante quale iace in Roma*[1]. » Et si l'on voulait objecter que Cesariano n'avait guère que seize ans lorsque son maître quitta Milan, et ne pouvait guère être parfaitement au courant de tous les travaux que Bramante y exécutait, nous répondrons qu'il le retrouva plus tard à Rome où il fit un séjour assez prolongé.

Nous ne comprenons vraiment pas de quel droit on veut contester à Bramante d'Urbin la paternité des meilleures parties de Sainte-Marie-des-Grâces, sous prétexte qu'il existe une différence de manière très considérable entre ce monument, de caractère milanais, sous certains rapports, cela est vrai, et la définition du style des œuvres de Bramante, formulée par Milizia, alors que cette définition, ne correspondant guère à ses œuvres authentiques en Lombardie, est à peine juste et très incomplète, même pour la dernière manière de Bramante à Rome. Ce sont ces dernières œuvres que M. Colla, d'accord en cela avec M. Boito[2], inclinerait à reconnaître seules comme authentiques. Or, ainsi que nous l'avons fait remarquer, pour la première fois peut-être, il existe entre les œuvres incontestables du maître, à Rome seulement, des différences si notables, que l'on pourrait les considérer comme appartenant à deux ou même trois manières différentes, employées simultanément : à sa seconde manière lombarde, les palais de la Chancellerie et Giraud; à sa manière antique, les deux Saint-Pierre, ainsi que les parties du Vatican dont il est l'auteur. Enfin la manière toute différente caractérisée par l'emploi de bossages très vigoureux, contrastant avec des colonnes engagées, à laquelle Bramante eut recours dans le palais qu'il construisit pour Raphael[3] et dans celui de San Biagio, commencé seulement, et auquel les cinq tours imprimaient un certain air de forteresse, tout autre cependant de celui que Bramante donnait à la superbe *rocca* de Civita Vecchia. Si, à cause de cette différence très réelle entre Santa Maria delle Grazie et les édifices romains de Bramante, on veut refuser à ce maître l'honneur d'être l'architecte de l'église qui nous occupe, de quel droit veut-on en attribuer l'invention à Bartolomeo Suardi, dit Bramantino, dont les œuvres, à Milan même, dénotent une simplicité bien plus grande dans la façade de maison au *Borgo nuovo* et une sécheresse, une pauvreté d'imagination et un manque de goût complet dans le vestibule servant de mausolée à la famille Trivulzio à San Nazaro et San Celso? La sécheresse non moindre du trait dans l'intéres-

1. *Commentaires à Vitruve*. Come, 1521, p. 106. *Les estampes attribuées à Bramante*, p. 22, Paris, Rapilly, 1874, et *Les projets primitifs pour Saint-Pierre de Rome*, p. 50.

2. *Mediolanum*, p. 257.

3. D'après des documents récents, il semble douteux que Bramante ait construit ce palais pour lui-même. Voyez *La Casa di Raffaello di Domenico Gnoli*. *Nuova antologia*, 1887, fasc. XI.

sant album de dessins de Bramantino, publié par M. G. Mongeri, n'est nullement faite pour nous faire changer d'opinion[1]. Aussi sommes-nous porté à croire que ce n'est pas à ses qualités architectoniques que Bartolomeo Suardi a dû l'honneur insigne d'être surnommé Bramantino, mais bien plus parce que, dans la peinture, sa manière rappelait celle de Bramante d'Urbin, son maître. Et ceci tendrait à confirmer l'opinion de G.-L. Calvi, que Bramante a exercé une plus grande influence comme peintre en Lombardie qu'on n'est tenté de l'admettre de nos jours d'après les rares œuvres authentiques parvenues jusqu'à nous.

Ce serait une grande erreur de laisser accréditer l'idée que Bramante était affligé de la *smania* de ne se mouvoir que dans une simplicité, une sévérité, un sérieux voisins de la sècheresse. Sans parler de l'architecture si riche de la fameuse estampe de Bramante, conservée à la Casa Perego, qui présente des analogies avec l'intérieur du chœur de Sainte-Marie-des-Grâces, sans parler de l'ordonnance non moins riche de la sacristie de *Santa Maria presso San Satiro*, que personne à Milan n'ose contester à Bramante, il suffit de rappeler à Rome la magnifique décoration des loges de Raphael, en voie d'exécution déjà en 1513, du vivant de Bramante, architecte du Vatican, la voûte de Pinturicchio dans le chœur de Santa Maria del Popolo à Rome, et les deux tombeaux, dont l'un d'Ascanio Sforza, le protecteur de Bramante[2], par Sansovino, travaux exécutés sous la direction de Bramante, enfin la Santa Casa a Loreto, dont l'architecture en marbre allie la beauté et la vigueur à une richesse qu'il ne serait pas facile de dépasser.

Dans le style choisi par Bramante, pour la reconstruction de Santa Maria delle Grazie, et dans la manière dont il l'a mis en œuvre, il n'y a donc non seulement pas de contradiction, mais une manifestation entièrement conforme au génie de ce maître unique, pris dans son vaste et incomparable ensemble. Depuis l'église de Santa Maria presso San Satiro, sa première œuvre, déclarée comme telle par l'*élève milanais de Bramante*, Cesare Cesariano, qui distingue nettement l'église de la sacristie — jusque dans ces projets du Palais de justice et de Saint-Pierre à Rome, — Bramante ne s'est pas contenté de faire des chefs-d'œuvre tantôt d'une grâce qui ne fut jamais dépassée, tantôt d'une force, d'une grandeur et d'une perfection dont l'unité majestueuse n'avait jamais été égalée ni à Athènes, ni à Rome, ni depuis sa mort, — Bramante ne s'est pas contenté de cela, — il a voulu que la plupart de ces compositions fussent l'*incarnation*, en quelque sorte, de l'un de ces grands et immortels principes de l'architecture, sans lesquels tout chef-d'œuvre devient impossible. A Santa Maria delle Grazie, où, comme le dit avec raison M. Colla, l'architecte a révélé une nature de peintre qui s'affranchit de la tyrannie des ordres, Bramante nous démontre une vérité toute particulière. Quand on le voit bra-

1. *Le Rovine di Roma*, Milan, 1875. Cette sècheresse de trait n'est pas sans analogie avec celle du dessinateur de Bramante, auteur du dessin que nous avons publié ici. Il existe au Louvre une façade d'église, attribuée à Bramante, dans laquelle M. G. Frizzoni et moi, séparément, avons reconnu la main de B. Suardi.

2. Voyez *Les projets primitifs*, etc., p. 84 et 93.

ver à un tel point les dangers de la monotonie en superposant 8 fois la même mesure dans la hauteur totale de l'édifice; quand on le voit diviser celle-ci en deux moitiés égales, introduire autant de fois le rapport de 1 à 2, ne voit-on pas là clairement la manifestation du génie de ce Donato cognominato Bramante dont Lomazzo dit[1] : *Da lui furono ritrovate le quadrature del corpo umano, e fu parimente trovatore delle quadrature delle membra del cavallo, etc.*

Ne voit-on pas clairement que « Bramante, ingénieur, qui s'occupe volontiers aussi de *peinture* et d'architecture », pour me servir des expressions de Ludovic Sforza écrivant à ses ambassadeurs à Florence et à Rome, auxquels il suppose que Bramante « ne sera pas inconnu », ne voit-on pas que le maître a voulu prouver que plus on voulait s'affranchir de la tyrannie *des ordres*, plus on voulait de liberté, plus il fallait respecter *l'ordre* et *la mesure*. Fidèle au principe recommandé par celui dont Bramante est le continuateur, Léon Battista Alberti, chercher dans l'homme et l'animal un membre qui soit la mesure de toutes ses parties, Bramante ici, comme dans l'étude D pour Saint-Pierre, a pris pour *constante mesure initiale et génératrice* de l'extérieur de son édifice, le rayon de son abside.

III.

LE PROJET DE RESTAURATION DE M. COLLA.

J'arrive maintenant à la question de la restauration du monument dont l'urgence ne sera contestée par aucune personne ayant quelque compétence en pareille matière. Il était vraiment temps d'y songer, car Santa Maria delle Grazie intéresse Milan, l'Italie et l'Europe civilisée entière à un autre point de vue encore. Si l'élégance exquise, la vie dans le dessin et le modelé, la finesse néanmoins si caractéristique des reliefs, la richesse et la fantaisie, — qui jamais, comme à la Chartreuse de Pavie, ne deviennent prodigalité ou luxe — inutile, si, par ces côtés, aucun monument de Rome ou de Florence, d'Urbino ou de Venise ne surpasse, ou même n'égale les profils, les candélabres, les chapiteaux, les médaillons et les couronnes qui décorent les absides de Sainte-Marie-des-Grâces, il y a une autre considération qui doit lui mériter l'affection particulière des Milanais. En effet, le chœur de cet édifice, dans sa moitié inférieure, est l'un des trois ou quatre monuments de la Lombardie qui démontrent d'une façon irréfutable que c'est à eux, et non à Rome ou à la Toscane, que la France, la Suisse, l'Allemagne, l'Espagne et les Pays-Bas ont emprunté l'ornementation de leur première Renaissance et des styles qui ont fleuri dans ces pays jusque vers 1530 ou 1540, ornementation que nous rencontrons encore dans les premières œuvres de Jacques Androuet Du Cerceau[2] et dans les

1. *Tempio della Pittura*, p. 14.
2. Voyez notre volume sur *les Du Cerceau*, pages 75, 182, 236, 237, 287, 288.

parties décoratives de Hans Holbein. N'est-ce pas là un titre de gloire et un document précieux à la conservation duquel Milan, avec cet amour des grandes choses qui lui fait tant d'honneur, aux principales époques de son histoire, doit veiller avec un soin jaloux?

Aussi est-ce à un architecte milanais, nous sommes heureux de le dire, secondé bientôt par un comité où figurent les premiers noms de la ville, que revient le mérite de l'initiative dans cette importante question. M. Colla a d'ailleurs restauré déjà deux monuments considérables de sa ville natale, l'église du Monastero Maggiore, ainsi que le Palais Marino (Hôtel de Ville), et ces travaux, fort vantés, le sont avec grande raison, s'il est permis de juger des qualités de M. Colla, comme restaurateur, d'après les dessins qu'il présente pour les travaux à entreprendre à Santa Maria delle Grazie[1]. Ce n'est pas tout. M. Colla a exposé par écrit, en italien[2] aussi bien qu'en français[3], la manière dont il envisageait la question, et ici, dès l'abord, nous devons exprimer d'une façon absolue et sans réserve aucune, notre sympathie et notre admiration pour les principes de M. Colla, ainsi que pour le langage dans lequel il les expose. Ils dénotent à chaque instant le cœur vibrant de l'artiste qui a sondé et parfaitement compris les sources tantôt mystérieuses, tantôt claires comme le soleil, d'où procèdent les chefs-d'œuvre dans l'architecture, les causes exactes de l'effet produit par telle partie du monument, par telle combinaison de procédés qui concourent à la décoration de l'œuvre en présence de laquelle il se trouve. Aussi cette précision de langage et la justesse de toutes les expressions est-elle si frappante que, même si les dessins de M. Colla n'étaient là pour nous le confirmer, jamais nous ne nous croirions en présence seulement *de belles phrases* que l'auteur se trouverait fort embarrassé de mettre à exécution. On reconnaît l'arbre à ses fruits, et il y a certaines choses que jamais l'on ne saurait dire, si l'on n'était aussi parfaitement capable de les exécuter.

Il va sans dire que M. Colla attache la plus sérieuse attention à la différence existant entre le haut et le bas du monument, différence sur laquelle nous-même avons insisté à deux reprises, vu qu'elle avait été la source des appréciations si diverses dont cet édifice a parfois été l'objet. Nous sommes entièrement de son avis : « Elle s'harmonise avec le reste par les formes générales, par les proportions et par la variété des détails, mais il y a un défaut de caractère et de charme. Cette différence de caractère ne va cependant pas jusqu'à engendrer un désaccord irréparable. Il est même évident qu'on pourrait, à force d'habileté et d'étude, harmoniser avec assez de bonheur les deux parties de l'ensemble au point de les rendre très homogènes, sans donner cependant le change aux

1. Il n'est que juste de rappeler que ces projets, exposés en 1880 au Salon de Paris, y furent remarqués et valurent à leur auteur une médaille d'or, la deuxième récompense décernée cette année-là.

2. *La chiesa delle Grazie in Milano*, par Cesare Cantù, Angelo Colla, Paolo Brambilla. Milan, 1879, p. 75-88.

3. *La restauration de l'église de Santa Maria delle Grazie à Milan*, par A. Colla, architecte. Mémoire de 19 pages, qui accompagnait son projet exposé au Salon de 1880, écrit avec cette chaleur de style, cette connaissance surprenante de la langue française que l'on n'est presque plus étonné de rencontrer chez les Milanais, quand on a lu les travaux du regretté Girolamo d'Adda et du sénateur Tullo Massarani.

hommes de l'art, qui, par l'esprit de certains détails, seraient à même de reconnaître les différentes périodes de la construction. »

Les travaux proposés par M. Colla sont de deux sortes et peuvent se résumer en ceci : Dans la moitié inférieure, rétablir tout ce qui a existé; dans la partie supérieure, outre ce même travail, ajouter toutes les terminaisons projetées par l'architecte primitif et qui sont, on peut le dire, indispensables à l'intelligence de tous les mérites d'une œuvre aussi capitale, et faute desquelles, s'il nous est permis de juger par nous-même, certaines intentions de Bramante restent incomprises.

M. Colla s'est acquitté magistralement de la seconde partie, la plus difficile de son programme. Les quatre tabernacles qu'il place comme terminaisons des angles saillants de la moitié inférieure sont le résultat, je dirai presque d'un trait de génie, car le petit ordre qui les décore rappelle l'ordre de la troisième zone, perdu jusqu'ici, — parce qu'il était isolé dans le monument, — établit aussitôt un rhythme bienfaisant dans le cube inférieur, et enlève ainsi à la quatrième zone de cette partie, la lourdeur, je dirai même la brutalité désolante due à l'état d'inachèvement. De plus, ces tabernables qui accusent si bien les quatre angles du carré, à la base du dôme, s'harmonisent parfaitement comme échelle avec la lanterne actuelle qui en marque le centre et le sommet. A tel point, que nous nous demandons s'il devient encore nécessaire de couronner les angles de la galerie supérieure du tambour par des amortissements aussi considérables que ceux proposés par M. Colla. Ceux-ci, à la Madonna di Piazza, de Busto Arsizio, dont leur forme est inspirée, font un effet irréprochable, parce qu'ils n'y sont qu'au nombre de huit, aux angles de la coupole octogone. Ici, au contraire, répétés seize fois et à des intervalles plus rapprochés, il se pourrait qu'ils acquissent une importance trop considérable. Bien que, dans le dessin de Bramante, aucun acrotère ne soit indiqué, cela ne constitue pas à nos yeux une raison suffisante pour ne pas en mettre dans la restauration; d'abord, Bramante pouvait fort bien les introduire dans son projet définitif, et ensuite, c'est l'un des meilleurs moyens d'atténuer les défauts de la partie supérieure, exécutée pendant une absence de Bramante ou après son départ. Nous nous demandons aussi si les candélabres qui couronnent les absides et le chœur ne sont pas tant soit peu trop grêles. Ce ne sont pas des critiques que nous formulons là; pour le faire, il faudrait que nous eussions essayé nous-même si l'on peut faire mieux, et c'est ce que nous n'avons pas eu le temps de faire. Nous nous bornons à appeler l'attention de l'habile artiste sur cette impression, que nous croyons d'ailleurs n'avoir pas été seul à ressentir.

Nous nous posons enfin une dernière question. Si le dessin original que nous publions ici venait à convaincre M. Colla, comme nous l'espérons, que Bramante d'Urbino a été réellement le créateur de cette merveille, hommage de Bramante à tout ce qu'a de charmant la grâce milanaise dans la direction préférée par l'auteur de la chapelle Colleoni et de la partie inférieure de la Chartreuse de Pavie : l'Omodeo, mais hommage *éclairé et plein de mesure*, nous nous demandons si M. Colla, avec sa conscience aussi délicate

que son goût, ne jugerait pas que, lors de l'exécution de sa restauration, il n'y aurait lieu de faire à son tour comme Bramante, il y a bientôt quatre siècles, c'est-à-dire de calmer par une nuance infiniment légère, mais sensible cependant, la charmante variété des décorations polychromes des enduits dont on ne saurait mieux démontrer la nécessité ni caractériser la valeur qu'en reproduisant les paroles mêmes de M. Colla : « C'est surtout là, écrit-il, où la terre cuite joue le rôle principal, que l'on voit la polychromie apporter un concours indispensable pour harmoniser les tons et pour donner de la finesse à leurs accords, en enlevant à un matériel quelque peu grossier ce qu'il aurait pu garder de la vulgarité de ses origines. »

Nous sommes persuadé que M. Colla, qui au *Monastero Maggiore* a su être sobre ; dans la salle de l'Hôtel de Ville, « somptueux, grandiose et pittoresque ; » dans la tour du même édifice, « plus robuste et grave, » et qui, ici, croyant être en présence d'un peintre milanais, Bramantino Suardi, *a accentué la note* gaie dans la mesure qu'il croyait compatible avec le monument, comprendra parfaitement ce que nous voulons dire, et, si le sénateur Tullo Massarani pense que M. Colla est « du très petit nombre d'artistes, rares de notre temps surtout en Italie, qui, par l'entente et la possession de toutes les branches des arts du dessin, sont à même de comprendre et de continuer la grande tradition des maîtres des XV[e] et XVI[e] siècles », nous pouvons ajouter avec tristesse que, si ces hommes là sont rares en Italie, ils ne sont certes pas plus nombreux ailleurs.

Nous félicitons donc vivement Milan de posséder M. Colla, auquel on peut confier en toute sécurité un monument tel que Santa Maria delle Grazie, dont nous voudrions avoir contribué à faire ressortir la valeur *tout à fait exceptionnelle* dans l'histoire de Bramante et celle des arts en général.

H. DE GEYMÜLLER.

L'HERCULE ROMAIN ET L'HERCULE GALLO-ROMAIN

DE VIENNE (ISÈRE)

(PLANCHE 26.)

Les deux bronzes que nous plaçons sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* ont été trouvés en 1866, à Vienne en Dauphiné, par M. Brousse, dans les fondations de sa maison, et signalés aussitôt par le savant M. Allmer[1] avec deux Mercures et différents autres objets faisant partie de la même trouvaille. Dans un appendice qui a paru à la suite du tiré à part de son intéressant article de la *Revue archéologique*, M. Flouest[2] a donné une reproduction au trait de nos charmantes statuettes; mais, outre que leur caractère artistique n'est pas exactement rendu, il a fait à l'une d'elles un ajout qui dénature sa signification et modifie son attribution d'une façon absolue.

Aussi avons-nous cru bien faire de les étudier de nouveau, en mettant à profit l'excellente photographie que nous devons à l'obligeance de M. Brousse et le dessin que M. Allmer a bien voulu nous communiquer.

La première mesure 0^m 26 de hauteur; elle offre l'image d'un personnage barbu, de grand air, entièrement nu. La peau de lion qui couvre sa tête, le *scyphus* qu'il tient à la main, le désignent comme un Hercule[3]. N'était ce signe caractéristique, on le prendrait volontiers pour Jupiter lui-même, tant il y a de beauté dans sa figure, tant son port est noble et majestueux. Ce ne sont pas les formes massives, l'ossature puissante, les muscles saillants, les traits à la fois énergiques et fatigués du fils d'Alcmène dans l'accomplissement de ses douze travaux; le visage respire, au contraire, le calme et la sérénité : le dieu manifeste dans tout son corps une force maîtresse d'elle-même et qui s'exerce sans effort. Il s'appuie sur la jambe droite, tandis que la gauche légèrement ramenée en arrière repose à peine sur le sol; son torse en reçoit une inflexion des plus gracieuses. L'un des bras, levé à la hauteur de l'œil et complètement étendu pour tenir le sceptre du commandement, donne à la poitrine tout son développement et toute son ampleur, tandis que le droit, légèrement replié au niveau de la hanche, varie agréablement le jeu des muscles.

1. Allmer, *Découverte à Vienne de quatre belles statuettes antiques d'Hercule et de Mercure et de divers autres objets*. Vienne, Savigné, impr., 1866.

2. Flouest, *Deux stèles de laraire*, mémoire extrait, après révision, de la *Revue archéologique*, suivi d'un appendice inédit et d'une note sur le signe symbolique en S, avec dix-neuf planches, Paris, Leroux, 1885.

3. On voit de fréquentes représentations d'Hercule avec le *scyphus*, particulièrement dans les peintures de Pompei, Helbig, *Wandergemaelde*, 27, 69, 69 *b*, 77.

L'artiste a traité toutes les parties avec beaucoup de soin et de délicatesse, jusqu'à la peau de lion, qui, croisée sur la poitrine du héros, lui couvre l'épaule gauche ; puis, ramenée autour du bras, elle retombe en plis gracieux, sans rien cacher de la noble élégance de ce corps immortel. Le socle lui aussi est une merveille de fine ciselure, avec son galbe coquet, son quadruple rang de perles, ses feuilles d'eau taillées en très petit relief, mais si nettement coupées qu'elles paraissent se détacher complètement du fond.

Mais indépendamment de sa valeur artistique, notre statuette offre encore l'intérêt de manifester clairement la transformation que subit le type d'Heraklès en passant de la Grèce à Rome. Les Grecs avaient considéré le fils d'Alcmène comme la personnification du génie humain en lutte contre les forces de la nature, et lui avaient donné cet air mélancolique et fatigué que l'effort constant imprime à la physionomie. Les Césars, en faisant graver son effigie sur leurs monnaies, virent en lui la symbolisation de la puissance romaine victorieuse de ses ennemis, et le considérèrent non plus comme le fils d'une mortelle, mais comme le rejeton de Jupiter, semblable à son père, auprès duquel il siège dans l'Olympe et dont il a emprunté les traits ; c'est l'Hercule au repos, Ἡρακλῆς ἀναπαυόμενος.

Tel est le secret de l'air noble et majestueux du héros, de sa participation au type divin de Zeus. Bien différente est l'explication proposée par M. Flouest : dans sa préoccupation de retrouver *Dis pater*, le père des Gaulois, signalé par César[1], il donne à notre statuette des attributs qu'elle n'a jamais eus, je veux parler de cet objet de forme bizarre, qui fait saillir, dit-il[2], au dessus de la tête du dieu un marteau gigantesque, d'où s'irradient cinq autres marteaux semblables, mais plus petits. Or, savez-vous ce qu'est en réalité cet appendice dont le pseudo Dis-Pater a ainsi été gratifié ? C'est tout bonnement la suspension, en forme de couronne, des petites lampes de laraire dont plusieurs ont été retrouvées dans la même fouille[3]. Une des branches de l'étoile, démesurément allongée sur l'image dont nous parlons, s'enfonçait dans la muraille au dessus ou au dessous de la niche du dieu lare. Fait grave, auquel l'auteur est sans doute resté complètement étranger et qui ne doit être imputé qu'à l'inexactitude du dessinateur, on a, dans le dessin, réduit l'objet en question au cinquième de sa grandeur, pour le mettre de proportion avec le personnage, tandis que ce dernier n'a été réduit que de moitié.

On voit donc que l'interprétation de M. Flouest est complètement erronée ; ce n'est pas le *dieu au marteau*, mais bien l'Hercule au repos, que nous avons sous les yeux.

La seconde de nos statuettes est d'une moins grande perfection artistique, bien qu'elle doive encore être placée au nombre des œuvres de haute valeur.

1. César, *Bell. Gall.*, VI, 18.
2. Allmer, *Dis Pater, le père de la nation gauloise*, dans *Lyon-Revue*, avril 1886, p. 193.
3. Flouest, *o. c.*, p. 69, pl. XIII.

Tout en reproduisant les traits de Jupiter, le visage n'en a pas le caractère idéal; le rendu du corps n'est pas le même non plus; le sculpteur s'est bien préoccupé de mettre son personnage hors d'aplomb, il l'a campé sur la jambe droite, appuyant à peine la gauche sur le sol; mais la ligne médiane du torse ne s'écarte pas pour cela de la perpendiculaire et n'a pas de gracieuse ondulation. D'une main le héros porte le *scyphus*; la gauche soutenait un objet aujourd'hui disparu, qu'il serait téméraire de vouloir préciser.

Ce qui constitue l'intérêt particulier de notre figure, c'est le costume : pour coiffure, le dieu a le masque du lion de Némée; mais, au lieu que la peau du monstre pende comme d'habitude, elle est coupée un peu au dessous du cou, de manière à ne laisser que le capuchon. Ne croyez pas que le dieu soit dévêtu pour cela. Bien au contraire. Le *sagum*, agrafé sur l'épaule droite, la laisse dégagée, mais couvre complètement le bras gauche en s'enroulant autour de lui; Hercule porte des braies collantes et une casaque serrée à la ceinture, et terminée au bas par une frange. Ses souliers, qui ne dépassent pas la cheville, sont formés d'une semelle et d'un treillis à jour.

Que signifie cet accoutrement? On croirait volontiers voir un empereur romain représenté en Hercule. Commode, le fanatique admirateur de jeux de cirque, le grand tueur de bêtes fauves, qui perçait un éléphant d'outre en outre et plantait son javelot dans la corne d'un oryx, avait une dévotion particulière pour le vainqueur du lion de Némée et aimait à se promener habillé en Hercule. « Il n'avait garde toutefois de se montrer nu, nous dit Lampride[1], car il était affecté entre les aines d'une tumeur si considérable qu'on la voyait à travers ses vêtements de soie. »

Notre statuette de Vienne ne pourrait-elle pas être un Commode-Hercule? Les traits de ce prince, qui nous ont été conservés sur les monnaies, ne manquent ni de noblesse ni de dignité, et ses préférences pour le fils de Jupiter ont les manifestations les plus diverses : sur un médaillon, on le voit, transformé en son dieu favori, diriger deux bœufs attelés à la charrue, avec le titre : HERCVLI ROMANO[2]; sur un autre, il suspend la peau de lion à un arbre, appuie sa massue à l'autel où il sacrifie, et, de crainte qu'il n'y ait méprise, se fait adresser l'hommage : HERCVLI COMMODIANO[3]; ailleurs encore, il est représenté en buste, la tête casquée de la dépouille du lion[4]. On sait qu'il n'y a pas d'empereur auquel on ait élevé, de son vivant, autant de statues; Commode était sympathique aux populations du sud-est de la Gaule; on appelait tout particulièrement sur lui les bénédictions du ciel, témoins les autels tauroboliques de Lyon et de Tain.

L'interprétation qui fait de notre bronze un portrait d'Hercule Commode paraît donc séduisante; elle n'est cependant pas vraie. Le costume dont le Dieu est affublé est gaulois et on trouve, dans les musées de France, nombre de figurations divines avec des

1. Lampride, *Histoire Auguste, Commode Antonin*, ch. XIII.
2. Frœhner, *Les Médaillons de l'Empire romain*, Paris, Rothschild, 1878, p. 145.
3. Frœhner, o. c., p. 139.
4. Frœhner, o. c., pp. 143-144.

costumes sinon identiques, du moins analogues. Le plus souvent, il est vrai, la casaque et les braies ne serrent pas exactement le corps : il en est ainsi pour les Jupiter gaulois du Musée de Lyon, pour le bronze découvert à Prémeaux et conservé au Musée de Beaune, et pour celui de Santenay du cabinet Longuy. Mais, plus on se rapproche du nord, plus le vêtement est strictement ajusté. Car, dit M. Flouest [1], les populations des régions septentrionales employaient à la confection de leurs habits des lainages épais et même des peaux de bête tannées : le musée d'Autun possède deux ou trois sculptures qui témoignent de cette coutume.

Les étoffes gauloises étaient fréquemment ornées de dessins; tantôt c'étaient des croix, tantôt des cercles centrés, ou des festons de dimensions diverses, suivant le caprice de l'artiste. Ici le sculpteur viennois a tracé à la pointe du burin un quadrillage qui est d'un assez bon effet.

Cette façon d'habiller en gaulois un dieu romain ne doit pas nous surprendre. C'est une des nombreuses manifestations de la fusion qui s'est opérée en Gaule et plus particulièrement dans la Narbonnaise entre les éléments romains et gaulois, fusion très intime, puisqu'elle n'excepte pas la religion, la partie la plus immuable de l'être humain.

Notre statuette a donc, on le voit, une valeur historique; elle témoigne de plus de la perfection de l'art des bronziers en province et probablement à Vienne, car on ne saurait raisonnablement supposer qu'avec ses caractères si particuliers notre Hercule habillé ait été fabriqué à Rome.

Hippolyte BAZIN.

1. Flouest, *o. c.*, p. 68.

LES FOUILLES DE SUSE ET L'ART ANTIQUE DE LA PERSE

(PLANCHE 27.)

(*Suite et fin*[1]).

Les fouilles de Suse ne forment, dans l'ensemble des travaux de la mission française de Perse, qu'un magnifique épisode : tandis que Mme Dieulafoy recueillait les impressions pittoresques et les vivants récits que l'Académie française a si justement couronnés[2], M. Dieulafoy soumettait les monuments de la Perse entière à une critique technique qui précise les caractères, définit les méthodes et fixe la chronologie; ses études comprennent et l'Antiquité et le Moyen-Age.

Pour le moyen-âge, M. Dieulafoy a déjà produit trois mémoires, dont un est consacré aux ponts de la Perse[3] : c'est la théorie d'un mode de construction aussi économique qu'ingénieux et élégant. Le deuxième mémoire[4] est la monographie d'une mosquée du XIVe siècle, la mosquée de Sultanieh, où se révèlent non seulement les procédés d'une structure savante à l'égal de celle des plus hardis monuments du moyen-âge occidental, mais tout un système de tracés et de proportions dont les origines nous reportent à l'antiquité la plus haute, et dont la tradition s'est perpétuée jusqu'à nous. La troisième étude[5] est une analyse des éléments de la construction gothique contenus dans l'architecture perse, analyse qui reporte à la Perse une notable partie des principes, et assigne aux croisades une influence dominante dans le grand mouvement d'art qui s'accomplit chez nous au cours du XIIe siècle.

Ces trois fragments sont des extraits anticipés d'une œuvre d'ensemble qui sera l'histoire générale de l'art en Perse : jusqu'à présent, M. Dieulafoy s'est attaché d'une façon plus spéciale à l'antiquité, et ses travaux sont développés dans un livre capital, *L'Art antique de la Perse*[6]. Quatre volumes de ce grand ouvrage sont terminés et répondent au programme suivant :

1° Monuments archaïques de Pasargade (1re dynastie achéménide);

2° Monuments de Persépolis (2° dynastie);

3° La sculpture perse;

4° Les monuments voûtés.

1. Voyez plus haut, *Gazette archéologique*, page 8.
2. *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, in-4°, 1886.
3. *Annales des Ponts et chaussées*, 1884.
4. *Mausolée de Chah Khoda-Bendé*. Revue générale de l'Architecture, 1883.
5. *Bulletin de la Société centrale des Architectes*, 1887.
6. Gr. in-4. Librairie centrale d'architecture, 13, rue Bonaparte.

Une cinquième partie, actuellement sous presse, comprendra les périodes jusqu'à présent si obscures des Parthes et des Sassanides. La publication est ornée de photographies magnifiques recueillies par M[me] Dieulafoy, photographies dont le secours manquait aux précédents explorateurs. Grâce à ces reproductions, de tout point authentiques, nous pouvons, par nous-mêmes, nous rendre un compte absolument exact des monuments, apprécier les styles et discerner les influences.

Avant tout, M. Dieulafoy marque une distinction très nette entre deux séries de monuments qui diffèrent profondément et par leurs procédés et par leurs origines : d'un côté les constructions voûtées, de l'autre les édifices à terrasses sur colonnes; nous envisagerons en premier lieu les constructions voûtées, qui sont les véritables constructions indigènes de la Perse.

CONSTRUCTIONS VOUTÉES.

La Perse est un pays absolument dépourvu de bois à bâtir; elle se compose de montagnes rocheuses et de plaines d'alluvion où les eaux pluviales s'infiltrent, laissant l'atmosphère dans un état de siccité qui rend la culture forestière impossible. Le palmier, qui ne croît qu'à force d'arrosage, est un bois sans résistance; la construction indigène doit reposer sur un procédé où le bois de charpente ne joue aucun rôle. Ce procédé, c'est la voûte, la voûte faite d'argile crue ou bien d'argile durcie par un feu d'herbes sèches.

A première vue, la solution nous paraît illusoire. Habitués que nous sommes à voir élever nos voûtes sur des cintres en bois, nous avons peine à concevoir la voûte sans lui associer l'idée d'un moule, d'un apport auxiliaire en charpente. Il n'en est rien : les Orientaux se passent de tout appui, et maçonnent directement leurs voûtes dans l'espace; la figure 1 fera concevoir de quelle façon ils procèdent :

Un mur de tête leur sert de point de départ. Contre ce mur, ils scellent, ils soudent pour ainsi dire, à l'aide de mortier, des briques de champ formant une première tranche de la voûte; aux briques de cette première tranche ils soudent de même les briques d'une deuxième tranche; et ainsi, de proche en proche, ils s'avancent en cheminant dans le vide. La fig. 2, représentant en élévation et en coupe longitudinale une voûte perse de Sarvistan, achèvera de préciser cette indication.

L'Assyrie, elle aussi, possédait le principe de ce mode de construire : les fouilles de Khorsabad en font foi [1]; l'Egypte le possédait; on en a trouvé des traces près du Ramesseum [2] : le système appartient au fonds commun des architectures orientales; mais c'est à la Perse que revient l'honneur des plus grandes applications archaïques : et cela probablement parce que les Perses furent les premiers qui firent du mortier de chaux un usage régulier et méthodique.

Ce n'est pas seulement la voûte en berceau que les Perses ont pratiquée en grand,

mais aussi la coupole. Une coupole, pour se construire sans cintrage, n'exige aucun artifice spécial : chacun sait que la grande coupole de Florence fut élevée dans l'espace sans appui auxiliaire ; et cette extrême facilité qu'a la coupole de se bâtir sans cintres, fut pour les Perses un des motifs de son adoption. Mais les Perses ne se bornèrent pas à la coupole sur tambour : ils surent faire reposer la coupole sur plan carré, et ils y parvinrent par l'emploi de ces ingénieux raccords connus sous le nom de pendentifs, qui ont été jusqu'à nos jours considérés comme d'invention byzantine. M. Dieulafoy trouve, en

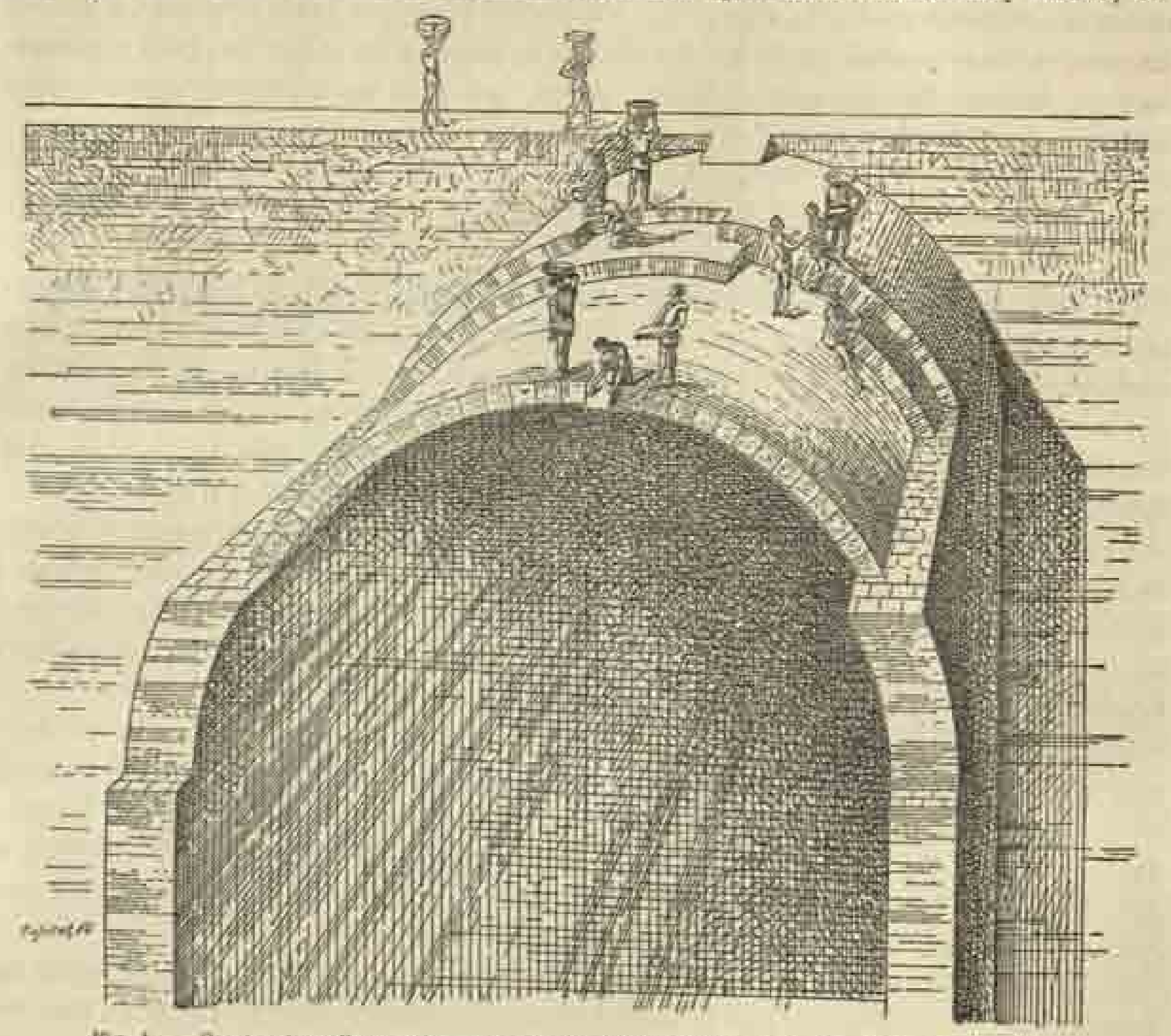


Fig. 1. — Construction d'une voûte sans cintrage (*L'Art antique de la Perse*, tome IV, p. 16).

même temps que la voûte en berceau sans cintrage, la coupole sur pendentifs dans deux palais antiques de la Perse méridionale, Sarvistan et Firouz-Abad; il la retrouve également dans un édicule dont on lui doit la découverte, le kiosque de Ferachbad.

Reste à savoir quelle date il convient d'assigner à ces palais voûtés : cette date tranchera la question des influences mutuelles de la Perse et de Byzance. — Jusqu'à présent

les palais de Sarvistan et de Firouz-Abad ont été regardés (sans preuve d'ailleurs) comme des œuvres sassanides, c'est-à-dire du IIe au VIe siècle de l'ère chrétienne ; M. Dieulafoy se prononce sans hésiter en faveur d'une attribution achéménide : ces palais voûtés sont pour lui des monuments du Ve ou VIe siècle *avant notre ère*. Indépendamment d'inductions historiques, il appuie cette attribution sur un rapprochement que les figures permettront de vérifier. La figure 3 est la photographie d'un fragment authentiquement achéménide de Persépolis ; la figure 4 reproduit un fragment de la décoration du palais voûté de Firouz-Abad : la communauté de style est à coup sûr une forte présomption en faveur de la communauté de date. — Faisons la contre-épreuve. Voici (fig. 5), à

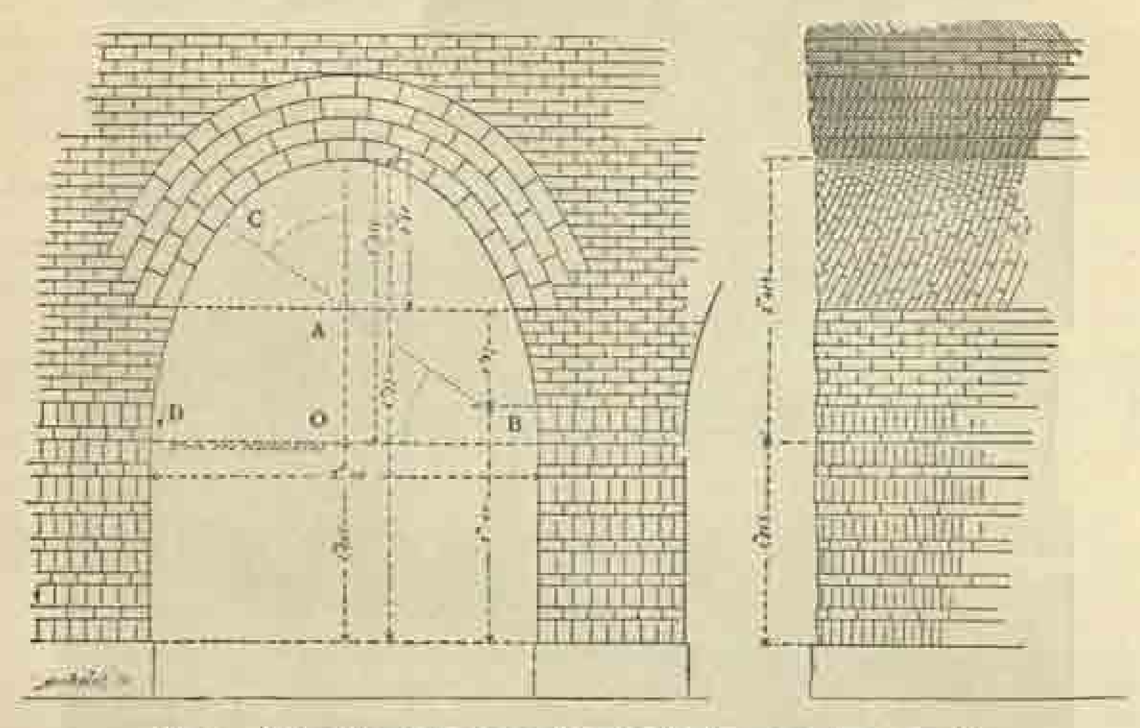


Fig. 2. — Voûte achéménide de Sarvistan (*L'Art antique de la Perse*, page 13.)

côté de ce grand style, un exemple du style authentiquement sassanide ; le contraste des caractères établit nettement la différence des écoles et des dates : le palais voûté de Firouz-Abad ne saurait désormais être rapporté à une autre date qu'à la belle époque achéménide. Et, grâce à ce rétablissement de la chronologie, la Perse se présente à nous comme la contrée d'origine où le monde byzantin a puisé les procédés de la construction voûtée : ces procédés sont venus de l'Iran à Constantinople par la grande voie des caravanes ; ils ont traversé l'Asie-Mineure et laissé sur leur trajet des applications archaïques, des monuments de transition tels qu'il s'en rencontre dans les vallées de

1. Place et Thomas, *Ninive et l'Assyrie*, tome III, pl. 38 ; — *l'Art antique de la Perse*, tome IV, p. 14.

2. Lepsius, *Denkmaler*, 1re part., pl. 89 ; — *l'Art antique de la Perse*, tome IV, p. 21.

l'Hermus et du Méandre, tels que nous en offrent des exemples les ruines de Philadelphie, de Sardes ou d'Éphèse.



Fig. 2. — Baies du palais de Darius à Persépolis (*L'Art antique de la Perse*, tome II, pl. XVI).

LES CONSTRUCTIONS EN PIERRE ET CHARPENTE.

Tandis que se développe ce mode de construction en brique, si bien approprié aux ressources du pays, les influences du monde grec s'insinuent dans l'art de la Perse : au

vi^e siècle, Cyrus soumet le royaume de Sardes et envahit tout le sud de l'Asie-Mineure. De ces regions il rapporte le souvenir d'un mode de construction plus monumental où



Fig. 4. — Baies du palais de Firouz-Abad (*L'Art antique de la Perse*, tome III, pl. xv).

la pierre domine, où les terrasses jouent un rôle. Cyrus jette les fondements d'une capitale, Pasargade, que remplacera bientôt Persépolis. M. Dieulafoy identifie les monuments de Pasargade avec les ruines de la vallée du Polvar, et tous les caractères qu'il y distingue sont absolument grecs; une rapide revue de ces monuments précisera les emprunts :

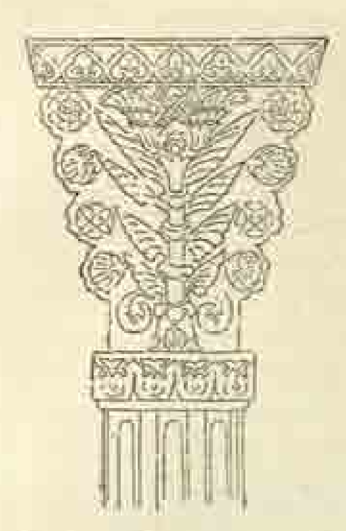


Fig. 5. — Chapiteau sassanide du Tag-Bostan (*L'Art antique de la Perse*, tome IV, p. 61).

En premier lieu, nous rencontrons un soubassement gigantesque, le Gabré maderé Soleiman; c'est de tout point une construction grecque : appareil grec, pratique grecque des ravalements sur tas, scellements grecs.

Vient ensuite un tombeau en forme d'édicule à fronton, connu sous le nom de tombeau de Cyrus, et ayant probablement appartenu à la mère de ce prince : l'édifice est purement grec; la forme du fronton, la taille de la pierre, les moulures en forme de talon, appartiennent sans réserve au vieux style grec.

Une tour carrée paraît avoir servi de tombe au père de Cyrus : c'est encore une construction d'appareil hellénique, surmontée d'une corniche lycienne.

Ce dernier monument est particulièrement curieux : il répond au type décrit par Strabon à propos du tombeau de Cyrus[1]; mais l'usage de la tour comme tombeau ne se continue guère au delà de cette date : plus tard on retrouvera la tour funéraire à Persépolis; mais, comme le montre M. Dieulafoy, à Persépolis la tour n'a plus que le caractère de tombe provisoire, c'est l'équivalent de ces daghmas où les guèbres, aujourd'hui même, déposent les cadavres avant de les ensevelir sous la terre : la tour de Persépolis ne sera plus que le daghma royal.

La vallée du Polvar possède enfin les restes du palais même de Cyrus et, sous forme de bas-relief, la figure ailée du fondateur. La figure est d'un style profondément assyrien, mais le palais n'a rien d'assyrien ni dans son plan ni dans sa structure.

Le plan présente, avec moins d'ampleur, les dispositions générales que, dans notre précédent article, nous décrivions à propos de l'apadâna de Suse : un quinconce de colonnes formant une grande salle hypostyle entourée de portiques extérieurs. Les bases des colonnes subsistent, ainsi que les antes terminales des portiques : les bases sont grecques, striées comme celles du vieux temple de Samos; les antes offrent les indices les plus précieux sur le couronnement de l'édifice : elles prouvent que l'entablement était fait de poutres superposées. — Un entablement de charpente dans un pays qui ne produit aucun bois, l'idée est au moins inattendue et ne saurait s'expliquer que par le désir d'imiter quelque modèle admiré par les Perses dans leurs lointaines expéditions. Pour reproduire en Perse ce modèle étranger, il faut se procurer des bois au prix d'efforts

1. Strab., X, III, § 7.

inouïs : mais réaliser l'impossible est bien une idée des grands Rois. On fait franchir à des poutres de cèdre les défilés du Liban, on bâtit en dépit des ressources locales : et voici, à côté du système traditionnel de la construction de brique, un autre système d'architecture qui prend naissance, un art officiel reposant sur l'emploi des colonnes et des terrasses.

Pour reconstituer ce système de charpente, M. Dieulafoy eut deux indications : les entailles des antes où s'engageaient par leurs extrémités les poutres des terrasses ; et les tombes de la deuxième dynastie achéménide, la dynastie persépolitaine.

Sous les Darius, les Xerxès, la sépulture royale, avons-nous dit, cesse d'être une tour : les tombes de Persépolis sont taillées dans le roc vif et présentent l'aspect des façades mêmes des palais, avec leurs colonnes et leurs terrasses et, dans ces terrasses, tous les détails des pièces de bois ; c'est d'après ces renseignements que M. Dieulafoy a rétabli le type de charpente dont la fig. 6 donne l'idée :

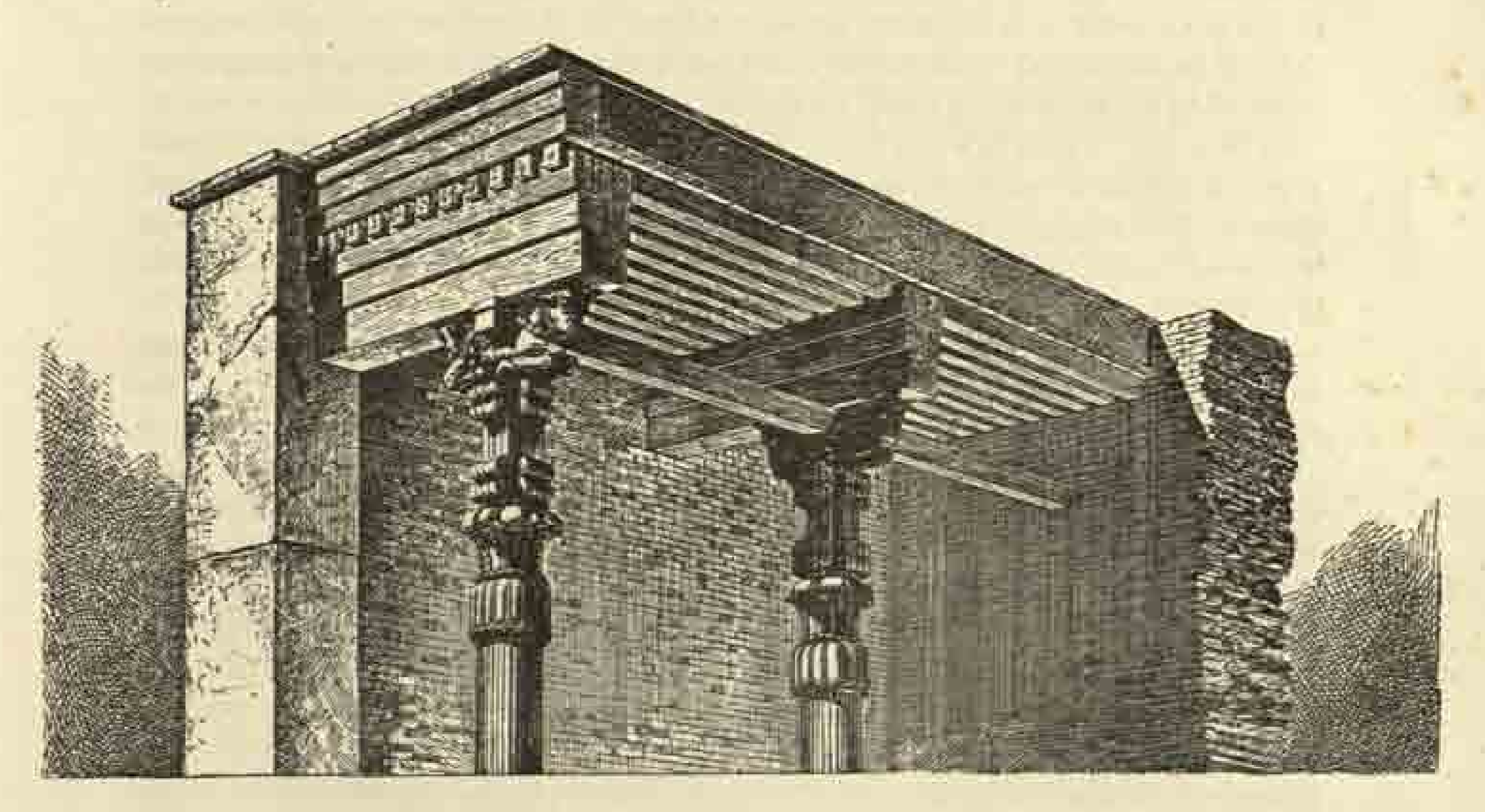


Fig. 6. — Restitution d'une terrasse persépolitaine (*L'Art antique de la Perse*, tome II, pl. XIX).

Les poutres reposent sur des chapiteaux bicéphales et sont constituées par de véritables amoncellements de madriers, dont les faces apparentes font légère saillie les unes par rapport aux autres.

Si nous analysons les membres de cette charpente, nous trouvons, à commencer par les pièces inférieures :

1° Entre un chapiteau et l'autre, une pièce d'entretoisement qui rend les colonnes solidaires ;

2° Sur le chapiteau :

Un poitrail formé de deux ou trois cours de madriers superposés ;

Puis un solivage composé de pièces dont les têtes forment saillie et se dessinent sous forme de denticules ;

Un plancher jointif;

Et enfin, comme nécessité du climat, une terrasse faite d'une épaisse couche d'argile bordée sur ses rives par deux ou trois cours de madriers étagés.

Telle est la série des pièces qui jouent dans l'architecture perse le rôle de l'entablement dans l'art grec. M. Dieulafoy met en regard de cet entablement perse les entablements grecs archaïques reproduits sur les tombeaux de la Lycie; et l'analogie l'amène à préciser la provenance de la donnée : la Lycie grecque garde la tradition directe des modèles de terrasses qu'ont imités les Perses.

M. Dieulafoy va plus loin : et, faisant de l'art perse un retour sur l'art grec, il reprend avec des arguments nouveaux et vraiment décisifs la question si controversée des origines de l'entablement classique : l'entablement grec dérive-t-il des traditions de la bâtisse en charpente, ou bien est-il une conséquence pure et simple des convenances de la construction en pierre?

Vitruve avait formellement enseigné la doctrine de l'imitation des constructions en bois; de nos jours, d'éminents critiques ont protesté contre cette doctrine au nom des principes de vérité qui doivent dominer les expressions de l'art : les ordres grecs, où l'on s'accorde à reconnaître la forme la plus parfaite de la construction en pierre, les ordres grecs ne seraient-ils donc que des pastiches de charpente? Les Grecs auraient-ils commis la faute de transporter dans leurs ouvrages de pierre des formes nées de l'emploi du bois? Les conditions de résistance diffèrent d'une matière à l'autre, le mode d'emploi ne saurait être le même. Le bois comporte des efforts d'extension que la pierre exclut : un comble en charpente a pour organes essentiels des fermes composées d'arbalétriers sous-tendus par des tirants. — Là est l'erreur : Un comble antique n'admet pas une seule pièce travaillant à l'extension ; un comble antique est, comme la terrasse persépolitaine, un empilage de poutres portant charge ; l'idée de *tirant* n'existe pas, les pièces agissantes d'un comble grec, comme celles d'une terrasse persépolitaine, sont exclusivement des *poutres portantes* et non pas des tirants. Un comble antique est, suivant l'expression de M. Dieulafoy, « une maçonnerie de bois » : qu'y a-t-il d'étrange à en voir les formes transportées dans une maçonnerie de pierre? Cette remarque concilie tout.

— Ce n'est pas seulement dans les charpentes persépolitaines que se remarque ce mode

d'emploi du bois à titre exclusif de poutre portant charge; nous possédons des descriptions de deux combles antiques, celui de l'Arsenal du Pirée, et celui du chemin de ronde des murs d'Athènes : dans l'un et dans l'autre, l'entrait est pièce portante. Le bois, dans l'antiquité, se travaille à la manière de la pierre : dès lors toutes les objections *à priori* formulées contre la théorie de Vitruve au nom des principes de l'art de construire, tombent d'elles-mêmes. Une charpente grecque, de même qu'une terrasse perse, consiste essentiellement en un empilage de poutres : que ces poutres soient de bois ou de pierre, les conditions d'équilibre sont les mêmes, les formes ne sauraient différer par rien d'essentiel.

Comme vérification de ces aperçus, M. Dieulafoy met en parallèle divers entablements perses et grecs-ioniques : une charpente de terrasse persépolitaine; un entablement lycien; l'entablement de la tribune des Arrhéphores à l'Erechthéion[1]. Partout il reconnaît les mêmes éléments : des poutres superposées formant une architrave à bandes; — des solives dont les têtes se dessinent en saillie sous forme de denticules; et enfin une terrasse bordée de madriers.

Passant de l'ordre ionique au dorique, M. Dieulafoy retrouve les mêmes éléments : seulement, ici, les madriers superposés de l'architrave sont remplacés par une poutre unique; à la place des petites solives rapprochées dont les têtes faisaient modillons, ce sont de grosses poutres espacées dont les têtes forment triglyphes : dans un cas, de menus bois; dans l'autre, des pièces de fort équarrissage. Tout peut se formuler en un mot : De même que l'entablement persépolitain, les ordres grecs sont des copies de charpentes; l'ordre ionique répond au cas des charpentes en menus madriers, le dorique au cas d'une charpente en gros bois.

Ainsi les analogies empruntées à l'art perse fournissent un argument puissant en faveur de la thèse qui explique les formes de l'entablement classique par l'imitation des constructions traditionnelles en charpente.

A ces raisons on peut, je crois, ajouter la considération que voici :

Si les formes de l'entablement grec dérivaient directement des exigences de la construction en pierre, l'appareil dans les plus anciennes constructions serait rigoureusement d'accord avec la forme. — Or, il n'en est rien. Les temples grecs archaïques présentent entre la forme et l'appareil des discordances étranges. Ainsi, à Pæstum, les triglyphes sont coupés à mi-hauteur par un plan de lit. Dans l'un des plus vieux temples de Sélinonte, l'architrave à section carrée est coupée à mi-hauteur par un plan de lit; au temple des Géants d'Agrigente, deux plans de lits coupent l'architrave. Ce n'est qu'au siècle de Périclès que l'on trouve enfin dans l'art grec l'accord absolu, la conciliation définitive entre la structure et la forme; jusque-là le problème se pose ainsi : une forme traditionnelle à réaliser, une structure qui s'adapte comme elle peut aux exigences de la forme. Mais revenons à l'art perse.

1. Tome II, page 72.

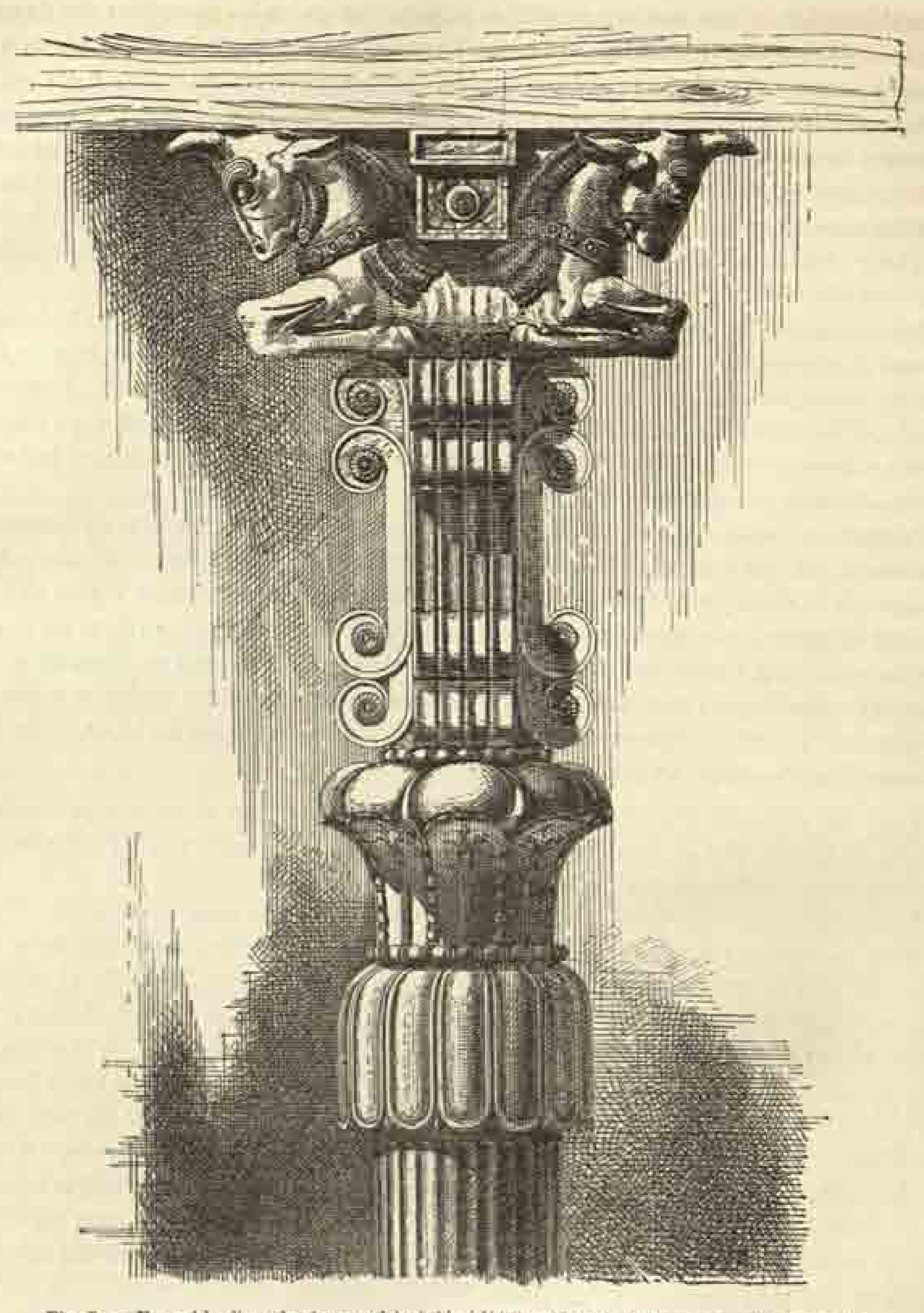


Fig. 7. — Ensemble d'un chapiteau achéménide (*L'Art antique de la Perse*, tome III, page 75).

Nous avons décrit, à propos des fouilles de Suse, les formes générales de la colonne achéménide : aujourd'hui que la colonne de Suse est sinon redressée, au moins reconstituée à l'état de moulage, nous pouvons donner (pl. 27) une vue photographique de cette magistrale sculpture; la figure ci-jointe (fig. 7) en fera saisir l'ensemble.

On y reconnaît ces taureaux accroupis, ces volutes superposées, ces campanules, ces corolles; puis le fût élancé qui s'appuie sur une base elle-même en forme de cloche (fig. 8).

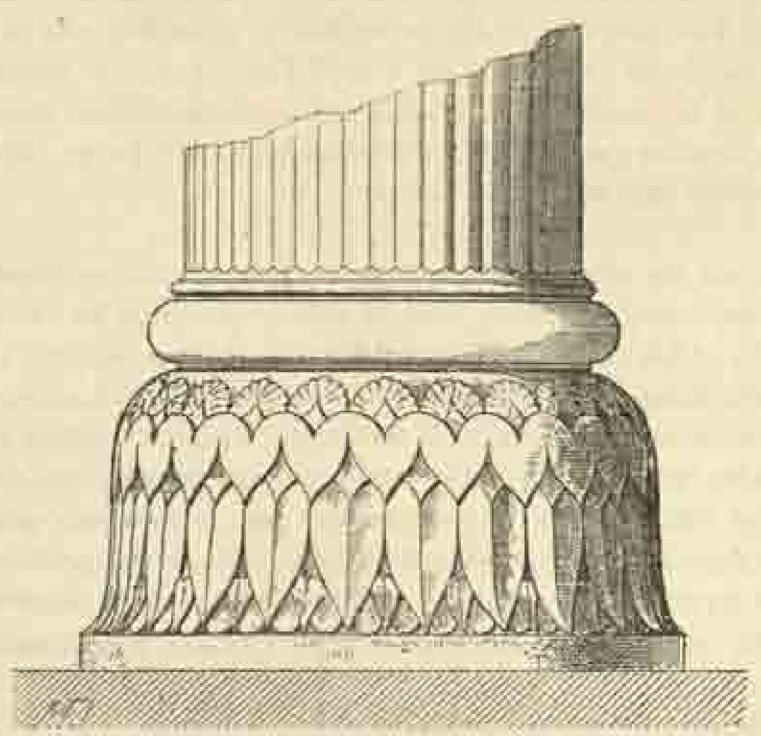


Fig. 8. — Base achéménide (*L'Art antique de la Perse*, tome II, page 85).

Quelle est l'origine du chapiteau perse? d'où dérive ce couronnement puissant fait de motifs étagés? — M. Dieulafoy croit l'exécution en grande partie grecque, mais la donnée générale égyptienne.

L'Egypte était connue des Perses à peu près comme la Chine l'est pour nous : par les menus objets de son industrie; les curieux possédaient des ivoires égyptiens, des amulettes, des meubles, et surtout des contre-façons phéniciennes de ces produits d'Égypte. Or, ces ouvrages, originaires ou imités de l'Égypte, ont avec la décoration persépolitaine un air de famille tout à fait frappant. M. Dieulafoy cite[1] telle amulette phénicienne de style égyptien, qui présente une superposition de figures animales et de campanules. La forme aplatie du chapiteau bicéphale de Persépolis ou de Suse tiendrait à l'imitation des ivoires plats de l'Egypte; la volute dériverait d'une imitation sans relief du chapiteau lotiforme des Égyptiens.

1. Tome III, page 52.

Le chapiteau persépolitain n'est pas sans ressemblance avec certains chapiteaux de l'Inde; le modèle, au lieu de venir de l'Égypte, ne proviendrait-il pas de l'Inde? — Cette hypothèse paraît inadmissible. On peut suivre dans l'Inde l'histoire des formes perses : elles s'introduisent au IIe siècle avant notre ère, lors de cette révolution bouddhiste dont le foyer est Cachemyr et le promoteur Asoka. Les stèles qui rappellent les victoires d'Asoka sont des copies exactes des colonnes perses : mêmes profils, mêmes ornements. A deux règnes d'intervalle, on retrouve dans les grottes de Sanchi les formes persépolitaines, mais déjà modifiées : les profils s'arrondissent suivant le goût hindou, le taureau est remplacé bientôt par l'éléphant; on a saisi l'apparition des formes, on en suit la dégénérescence et le déclin définitif : la colonne persépolitaine n'existe dans l'Inde qu'à l'état d'importation; et, à défaut d'origines purement perses, les vraisemblances sont en faveur d'une importation égyptienne.

Indépendamment des colonnes, la décoration architecturale est représentée à Persépolis par des encadrements de baies. Nous les avons reproduites (fig. 4) lorsqu'il s'agissait de fixer l'âge du palais voûté de Firouz-Abad. Ces baies présentent à Persépolis une particularité assez inattendue : presque toutes sont aveugles. On a, sous ce ciel de l'Orient, une telle surabondance de lumière, qu'il faut moins songer à éclairer les salles qu'à les défendre contre les rayons du soleil. Et, pour le dire en passant, ces précautions prises contre la lumière dans les palais perses ne sont pas, à beaucoup près, un argument en faveur de ceux qui invoquent la nécessité d'un jour direct pour prouver que les temples antiques étaient hypèthres. M. Dieulafoy établit qu'avec la seule lumière qui s'introduisait par la porte, le Parthénon était cinq fois plus éclairé que la salle d'audience des grands Rois[1].

Ainsi, les baies des palais perses n'existent, à peu d'exceptions près, que pour rompre la monotonie des murailles; elles ne valent que par les ornements qui les décorent. Et ces ornements accusent clairement deux influences combinées, celle de l'Égypte et celle de l'Assyrie : à l'Égypte appartient le profil de la gorge de couronnement; à l'Assyrie, la décoration de rosaces semée sur le chambranle. Sauf cette gorge et les profils qui entrent dans la composition des chapiteaux ou des bases, les édifices perses ne présentent aucune moulure; la modénature, l'art de ménager par des combinaisons de profils les jeux de la lumière, est un art essentiellement grec.

Quant à la sculpture figurée qui décore les ébrasements des portes (fig. 3), elle appartient à l'Assyrie. Les taureaux ailés qui décorent le pylone de l'apadâna de Xerxès sont de cet art assyrien; assyriennes sont aussi les figures en bas-relief qui semblent gravir les marches des escaliers de Persépolis. De même que l'art assyrien, l'art perse reproduit avec plus de perfection encore que la forme humaine, le type et l'allure des animaux sauvages : les panneaux de l'escalier du palais de Darius contiennent un bas-relief repré-

1. Tome II, page 38.

sentant la lutte d'un roi contre un taureau; c'est un chef-d'œuvre de mouvement vrai, d'expression simple et fière. La forme, ici aussi bien qu'à Suse, prend une pureté, une ampleur, une dignité calme que l'Assyrie a toujours ignorée; la sculpture persépolitaine est un art assyrien transfiguré, qui ne le cède en beauté et en grandeur qu'à l'art grec.

LES LOIS DE PROPORTION.

En décrivant les décorations émaillées de Suse, nous avons insisté sur les rapports simples de grandeurs que le procédé même de la construction par carreaux introduit dans la composition ornementale. D'une manière générale, l'art perse repose sur un système de proportions essentiellement géométrique.

L'art grec, et c'est là un des faits fondamentaux que les belles recherches de M. Aurès ont mis en pleine lumière, l'art grec repose sur des combinaisons de nombres : des lois purement arithmétiques.

L'art perse admet des formules plus larges : ses combinaisons comprennent comme cas particulier les lois de rapports simples que nous indiquions à propos des émaux de Suse; mais en outre il admet une infinité de combinaisons reposant sur des tracés purement graphiques. Un exemple emprunté au tracé d'une baie fera ressortir la différence des deux méthodes.

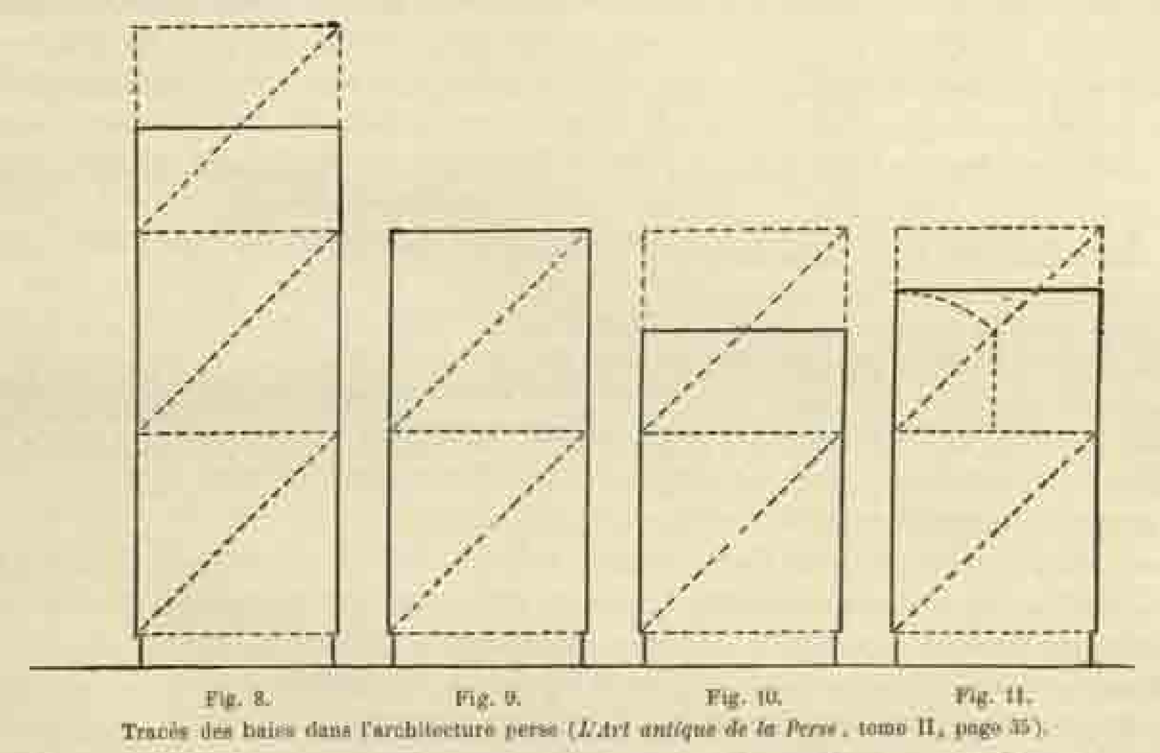


Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11.

Tracés des baies dans l'architecture perse (*L'Art antique de la Perse*, tome II, page 35).

Étant donnée la largeur de la baie, les Grecs n'admettraient pour la hauteur que des dimensions en rapport arithmétique simple : 1 fois 1/2, 2 fois, 2 fois 1/2 la largeur.

Les Perses, sans exclure ces rapports numériques, admettent des relations graphiques telles que celles de la fig. 11 :

Étant donnée la largeur de la baie, construisez sur cette largeur un carré : la hauteur sera égale au côté de ce carré augmenté de sa demi-diagonale. Le tracé est d'une simplicité géométrique tout élémentaire, mais les relations numériques de longueurs ont absolument cessé d'être simples. Il y a là une extension curieuse de l'idée grecque.

Un dernier diagramme (fig. 12) montrera mieux l'esprit qui préside aux tracés perses; ce diagramme est celui du palais de Sarvistan :

Le module est l'ouverture A B des arcades. Sur cette ouverture on construit le triangle A B C connu sous le nom de triangle égyptien et dont les côtés sont entre eux comme les nombres 3, 4 et 5 : un coup d'œil jeté sur la figure montre comment toutes les dimensions découlent des longueurs mêmes des trois côtés de ce triangle.

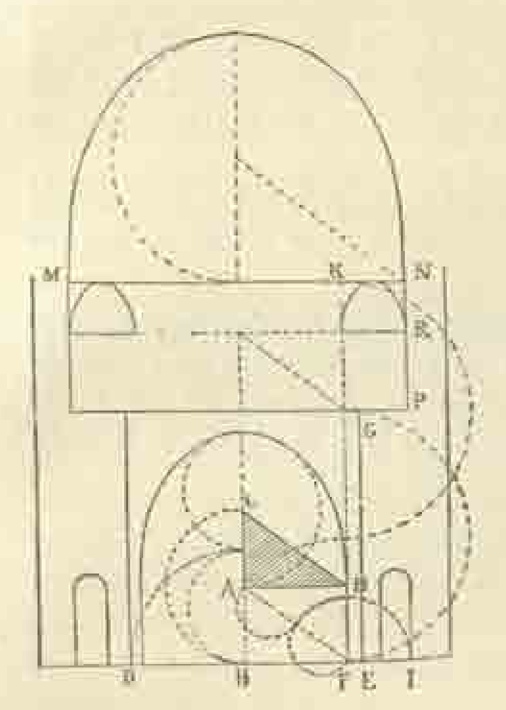


Fig. 12. — Tracé de la salle principale du palais de Sarvistan (*L'Art antique de la Perse*, tome VI, page 28).

Je ne veux pas abandonner la question des tracés perses sans m'arrêter à un rapprochement significatif entre ces tracés et ceux des Égyptiens.

On a vu au début de cette notice que les procédés de la voûte sans cintrage sont communs aux Égyptiens et aux Perses : ce ne sont pas seulement les procédés d'exécution qui leur sont communs, mais aussi les tracés. Les voûtes du Ramesséum, qui datent de la XVIII[e] dynastie, dérivent du triangle égyptien exactement comme celles de Sarvistan (fig. 2) : il ne saurait y avoir là une rencontre fortuite, la communauté de tracé témoigne d'une communauté d'origine; mais où est la priorité? La construction voûtée n'existe dans la vallée du Nil qu'à l'état d'exception, elle apparaît au moment où les conquêtes d'Hatasou viennent de mettre le pays en relation directe avec la Perse; en Égypte, où l'on peut à la rigueur suppléer au bois à l'aide des joncs du Nil, le mode de construction sans cintrage n'est pas absolument obligé; en Perse, où rien ne remplace le bois qui fait défaut, c'est le mode nécessaire, le seul qui soit pratiquement possible : la vraisemblance est qu'il prit son origine en Perse, fut transporté en Égypte, y reçut ses tracés savants; et qu'il retourna enfin de l'Égypte à la Perse, revêtu cette fois de la forme géométrique dont le génie calculateur de l'Égypte l'avait empreint. En somme, si la question de priorité reste pendante, le fait des influences mutuelles dès l'époque de la XVIII[e] dynastie demeure établi; et il n'est pas sans intérêt de voir un résultat historique

ressortir ainsi d'une étude de proportion : il y a dans les rapprochements techniques un élément d'appréciation et de critique dont l'histoire générale peut parfois profiter.

— Essayons maintenant de réunir sous une vue d'ensemble les faits individuels que nous venons de parcourir.

La Perse, et c'est là le résultat général des travaux de M. Dieulafoy, la Perse présente le singulier spectacle de deux architectures simultanées : une architecture à voûtes, une architecture à terrasses : d'un côté, un art indigène, en harmonie avec les ressources locales; de l'autre côté, un autre art en formelle opposition avec ces ressources, une architecture de charpente dans un pays sans bois, un art d'imitation implanté dans la Perse en dépit des obstacles matériels. C'est à cet art de conquérants, à cette royale fantaisie qu'appartiennent l'apadâna de Suse, et surtout Persépolis.

L'effet de cette architecture persépolitaine était immense. Qu'on se figure, sur un tertre artificiel, au pied des falaises que décorent les tombeaux des rois, un groupe de salles hypostyles s'étageant de plate-forme en plate-forme; entre ces plates-formes, des rampes gigantesques; en avant des paliers, des pylones ornés de taureaux ailés; les colonnes des palais taillées dans le basalte, les murs brillants de l'éclat des émaux; puis, au pied de ce tertre, entre l'acropole royale et la falaise des tombeaux, une ville immense : telle était la capitale des Darius et des Xerxès. A peine l'Égypte sut-elle éveiller à ce point les impressions de la grandeur.

L'architecture factice de Persépolis ne pouvait survivre au caprice royal dont elle était issue : elle cesse avec la puissance achéménide dès le IVe siècle avant notre ère. Désormais la Perse n'aura plus qu'une architecture, l'architecture voûtée, dont les origines se confondent avec celles de sa civilisation, et qui survivra aux vicissitudes de son histoire. Cette architecture voûtée se retrouve sous la dynastie sassanide, dans l'arc monumental de Ctésiphon; c'est cette architecture qui doit se communiquer un jour à l'empire grec, donner naissance à l'art byzantin, puis revivre, modifiée dans ses formes, la même quant aux principes, sous les dynasties qui se succèdent pendant le Moyen-Age sur le sol de la Perse; et étendre enfin avec le Koran sa domination sur le monde musulman tout entier.

A. CHOISY.

LES TRAVAUX D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE

EXÉCUTÉS POUR JEAN DE FRANCE, DUC DE BERRY

(*Suite*[1]).

IV. — LE PALAIS ET LA SAINTE CHAPELLE DE BOURGES.

Il ne subsiste aucun compte relatif aux édifices que le duc de Berry avait fait élever dans la capitale de son duché, bien qu'ils aient été les plus importants de tous ceux laissés par lui. A peine avons-nous pu rencontrer de vagues et incomplets renseignements sur ces grandes entreprises artistiques. Le premier monument dont il paraisse s'être occupé, après son arrivée à Bourges, est la cathédrale que le XIIIe siècle n'avait pas eu le temps de terminer. On lui attribue l'achèvement de la façade principale et on sait qu'il a fait construire l'immense fenêtre, longtemps appelée le grand Housteau, qui éclaire la principale nef de la basilique. Cette verrière est divisée en six panneaux dont deux retracent les figures de l'Annonciation. Dans les quatre autres sont représentés saint Etienne et saint Ursin, patrons de l'église, avec deux archevêques. Ces figures, de dimensions colossales, sont placées sous des portiques à pinacles flamboyants; elles sont postérieures au XIVe siècle. La verrière est surmontée d'une rose dont les rayons prismatiques forment une mosaïque transparente d'un grand effet décoratif; c'est la seule partie de l'ouvrage qui soit parvenue intacte. Malgré l'incendie de 1559 qui nécessita sa restauration par le peintre-verrier Jean Lecuyer, l'une des gloires artistiques de Bourges, ce vitrail, sur lequel on distingue les écus de France, de Berry et du Saint-Siège, est l'un des plus importants ouvrages que l'on connaisse en ce genre.

Le duc de Berry avait commencé la construction d'une chapelle dans la cathédrale où il voulait primitivement établir sa sépulture. Il donna, en 1371, l'ordre de payer au maçon Bitant le prix d'acquisition d'une grande pierre de taille destinée à faire les images pour la chapelle que Monseigneur a fondée en la grande église de Bourges[2]. Le souvenir de cette fondation est perdu, mais il en subsiste peut-être des traces dans les chapelles dont plusieurs portent à leurs clés de voûtes l'écu armorié du duc accompagné de celui des personnages de son entourage qui les avaient fait construire. Une autre de ces chapelles qui, en raison de son étendue, semblerait mieux se prêter à l'établissement d'une sépulture princière, est celle du Sacré-Cœur, jadis consacrée à saint André. Les vitraux du sanctuaire représentaient le prince offrant la sainte chapelle au Christ et à la Vierge. Mais on sait par les registres capitulaires qu'elle a été fondée en 1428 par

1. Voyez plus haut, *Gazette archéologique*, page 61. | 2. Archives nationales, K K, 251, f. 34.

Robinet d'Etampes, ancien garde des joyaux du duc, qui, par reconnaissance, l'avait placée sous la protection du patron de son maître et y avait fait peindre son portrait.

Jean de Berry dota également la métropole d'une horloge qui était placée primitivement au sommet du grand pignon de la façade principale. Elle a été transportée depuis sur la plate-forme de la tour construite au xvi[e] siècle; le gros timbre porte une inscription qui rappelle la donation du duc et l'époque de sa fonte en 1372. Le mouvement avait été exécuté par un horloger nommé Jehan. Il fut logé aux frais du duc, pendant la durée de son travail, dans une maison de Bourges appartenant à Alain des Bordes. Le montant du loyer occupé par le maître du reloge s'élevait à XVIIII livres t.

Nous ne saurions dire si c'est à la cathédrale qu'étaient destinés certains ouvrages d'albâtre que le duc alla voir chez maître Jacques le Maçon, visite à la suite de laquelle il donna XLV sols aux valets du sculpteur pour leur vin. Jacques le Maçon[1] paraît être le même que Jacques de Chartres qui avait exécuté, en 1365, la statue du duc de Berry pour la décoration de la grande vis du Louvre. Il habitait ordinairement Bourges et il reçut dans cette même année (1370) une indemnité de XL sols, pour avoir accompagné le duc depuis Bourges jusqu'à Chinon, où il devait donner son avis sur divers ouvrages, et pour son retour en Berry.

Un des premiers soins du duc avait été d'assurer la sécurité de la ville principale de son apanage. Cette prévoyance n'était que trop justifiée par les guerres incessantes qui désolèrent la France pendant les règnes de Jean II et de Charles VI. Il augmenta les défenses de la grosse tour de Bourges bâtie par Philippe-Auguste et l'une des principales forteresses du royaume. Il fit abattre une tour gallo-romaine nommée la tour Parceval, et en employa les matériaux à la construction de son palais et de la sainte chapelle (archives du Cher). Il établit également une enceinte de larges fossés pour en rendre l'approche plus difficile. Une partie des joyaux et des objets précieux du duc y était déposée, et les exécuteurs testamentaires durent venir en prendre possession après sa mort. Les remparts de la grosse tour furent garnis de canons en fer qui furent exécutés par Durand le coustellier[2]. Le fer ayant servi à les forger avait été fourni par Agnès Labbaière de Bourges, moyennant XXXII s. t. (1370). Les artilliers du duc, en 1413, étaient les frères Jehan Pescheur, dont l'un touchait XV liv. t. et l'autre VIII liv. t. par mois[3].

Jean de Berry entreprit également la réédification du palais royal où avaient séjourné les vicomtes de Bourges. Il y fit travailler longtemps, mais, s'il termina les grandes salles de réception, il semble qu'il ait laissé inachevés les dépendances et les communs qui furent complétés longtemps après lui. Pendant la durée de la construction, le duc habitait une partie du logis de l'archevêque de Bourges. Charles VII agit de même pen-

1. Un bourgeois de Paris, nommé Jaquet le Maçon, est cité parmi les bourgeois ayant adhéré à la faction cabochienne. V. Leroux de Lincy et Tisserand, *les Historiens de Paris*, p. 370.

2. Archives nationales, K. K., 251, f. 46.

3. Archives nationales, K. K., 251, f. 37.

dant son séjour en Berry, et c'est dans cette demeure provisoire que naquit le futur roi de France Louis XI.

Nous mentionnerons deux paiements relatifs à l'installation temporaire du duc. Colin de Villars, maître des œuvres de charpenterie, fut chargé, en 1370, de fournir plusieurs poutres et dix pièces de merrain pour les réparations de l'hôtel de l'archevêque de Bourges où Monseigneur et Madame étaient venus faire leur demeurance[1]. En même temps, Pierre le Verrier appareillait les verrières de cet hôtel.

Les constructions élevées à Bourges par le duc de Berry formaient un ensemble imposant. Le grand palais placé parallèlement à la muraille romaine s'étendait du nord au sud sur un développement de plus de cent mètres de longueur. A l'extrémité septentrionale de ce rectangle se trouvait un portique d'entrée désigné sous le nom de galerie du cerf, et en retour, la sainte chapelle avec ses dépendances. Au sud il était prolongé par les bâtiments du petit palais qu'entouraient de nombreux communs.

Le grand palais comprenait trois salles d'inégales dimensions. La plus importante formait une longue galerie appelée « la grande salle », la plus vaste du royaume, si l'on en excepte celle du palais de Paris dont la disposition en double voûte en berceau était différente. La grande salle s'élevait au dessus d'un sous-sol à trois galeries parallèles voûtées en pierre et destinées à racheter la différence de niveau existant entre le sol du faubourg d'Auron et celui de la ville. Ce sous-sol, formant rez-de-chaussée du côté du faubourg, servait de remises et de caves à provisions. Il surmontait les substructions d'un édifice romain très étendu, qui avaient été remblayées lors des travaux ordonnés par le duc de Berry. La grande salle mesurait intérieurement 51 m. 20 c. de longueur sur 16 m. 35 c. de longueur et 24 m. de hauteur sous clé. Elle était appuyée par quatorze contreforts terminés par des pinacles émergeant d'une balustrade en pierre ajourée. La merveille de cette salle était sa charpente apparente *sans poutres ni tirants*, dit une ancienne description qui semble très exacte. La perspective de cet immense vaisseau n'était coupée par aucune pièce de bois; la voûte en était lambrissée et des figures d'anges décoraient les intersections et les extrémités des nervures. Il faut aller en Angleterre pour retrouver ce mode de charpenterie, dont le plus beau modèle existe dans la grande salle de Wesminster. Peut-être le duc de Berry avait-il été frappé par la beauté de cette voûte durant sa captivité et avait-il désiré la faire reproduire à Bourges?

Sept foyers chauffaient la grande salle. La principale cheminée à trois âtres, appliquée sur le pignon, rappelait par ses dispositions celle que Guy de Dammartin avait construite à Poitiers, mais le pignon de la grande salle de Bourges formant mur de refend, l'arcature ajourée de Poitiers avait été remplacée par une décoration composée de pilastres, d'arcs en tiers point et de gables fleuronnés. On voyait encore en 1800, les arrachements de cette immense cheminée dont il ne reste aujourd'hui que des fragments d'arcatures.

1. Archives nationales, K. K., 251, p. 35.

Quatre autres cheminées étaient disposées parallèlement entre les fenêtres, sur les côtés est et ouest, et leurs énormes tuyaux, qui dominaient les murailles, donnaient à cette partie de l'édifice un caractère d'originalité qui nous a été conservé par les gravures de Georges Hoefnagle. Un oratoire orienté était établi en saillie sur les murs de la salle près de la grande cheminée. La galerie était éclairée par huit fenêtres simples ou doubles, ainsi que par les baies circulaires de l'oratoire et par une rose percée dans le pignon nord. La grande porte d'entrée, ouvrant sur la galerie du cerf, la mettait en communication avec la sainte chapelle. Deux portes placées de chaque côté de la cheminée principale donnaient accès dans les autres salles du palais. Divers passages et des couloirs pris dans l'épaisseur de la muraille conduisaient aux sous-sols et aux étages supérieurs des salles avoisinantes. Après avoir été remise plusieurs fois en état, notamment sous le règne de Henri IV, la grande salle fut incendiée en 1693 et ne fut jamais restaurée; elle a été démolie à l'époque de la Révolution. On peut se faire une idée de son étendue en visitant les sous-sols encore intacts qu'elle surmontait et qui ont longtemps servi de fabrique de salpêtre.

Au sud de la grande salle, il existait un second bâtiment divisé en deux étages et mesurant la même largeur sur 28 m. 70 c. de longueur. La salle du rez-de-chaussée était chauffée par deux grandes cheminées dont une seule est restée complète, tandis que l'on ne retrouve que les arrachements de la deuxième. Des fenêtres percées dans les façades est et ouest éclairaient cette salle. Plusieurs grandes portes accédaient aux salles attenantes et des vis conduisaient aux jardins et à l'étage supérieur. La salle du premier étage était décorée d'une cheminée monumentale adossée au pignon, dont le manteau est conservé dans ses parties principales, et percée de grandes portes symétriques à celles du rez-de-chaussée.

On trouvait à la suite un troisième bâtiment de même largeur sur 15 m. de longueur qui était également divisé en deux étages et éclairé par trois fenêtres sur chaque côté. Des portes et des vis mettaient en communication les étages entre eux et avec les salles du grand et du petit palais.

Plusieurs auteurs ont mis en doute l'achèvement de ces deux dernières salles que nous croyons cependant avoir été terminées par le duc de Berry. La perfection de la sculpture des cheminées et des tympans des portes situées aux étages supérieurs, ainsi que les arrachements visibles aux extrémités des corniches qui supportaient la toiture et qui sont traitées avec un grand fini, indiquent que le gros œuvre avait été achevé. Les ornements des cheminées sont trop délicats pour n'avoir pas été sculptés sur place après la pose de la charpente et de la couverture, bien qu'il fût dans les traditions de la construction du Moyen-Age de tailler dans l'atelier la majeure partie de la décoration des monuments. Nous ne savons pas pour quelle raison et à quelle époque ces salles furent détruites. Il est supposable qu'elles avaient été dévastées par un incendie ou par l'un de ces ouragans si fréquents dans les devis de réparation du palais, et que les suc-

cesseurs de Jean de Berry, trouvant leur entretien trop dispendieux, les avaient laissé tomber à l'état de ruine.

On trouve en effet, dans les devis de réparations conservés aux archives du Cher, que, lors de la restauration entreprise par Henri IV, on supprima les pinacles dominant les corniches de la grande salle parce qu'ils étaient trop coûteux d'entretien et qu'on les remplaça par des glacis dont l'un subsiste encore. En même temps on abattit le tuyau de la triple cheminée; d'autres corps de cheminées moins importants furent supprimés. La toiture de la deuxième salle avoisinant la grande galerie vit sa toiture refaite plus simplement et dans une moindre hauteur. A la suite de ces travaux incomplets, on installa dans les deux étages de ces salles le Présidiole, la Prévôté et l'Election. La troisième salle à la suite ne fut pas restaurée; on y aménagea les prisons en 1667.

Ces derniers bâtiments ont été abattus ou profondément modifiés lorsqu'on y a établi la prison départementale. Il n'en reste aujourd'hui que les murailles soutenues par de puissants contreforts qui longent la Préfecture et la rue Saint-Paul. A l'intérieur on distingue encore les débris des trois grandes cheminées et des portes que l'art architectural du XVI[e] siècle s'était plu à revêtir d'une décoration efflorescente. Nous craignons que ces derniers vestiges du palais ducal ne soient prochainement menacés de disparaître en raison de l'agrandissement projeté des services de la Préfecture.

A la suite de cette résidence officielle qui comprenait la salle à parer, la salle des gardes et des salles de réception, on trouve le petit palais que l'on nommait aussi le Logis du Roy. C'était l'ancien séjour royal dont le duc conserva certaines parties qu'il compléta par des constructions nouvelles. Il y avait des appartements particuliers avec les cuisines, les galeries, les écuries et les communs qui accompagnaient une habitation princière. La masse générale de ces bâtiments existe encore, mais les modifications faites depuis le XV[e] siècle, ne permettent pas de retrouver exactement leur distribution à l'époque du duc Jean. Le petit palais devint plus tard la demeure des princes et des gouverneurs du Berry; il est maintenant occupé par la Préfecture.

Depuis la construction de la Sainte-Chapelle de Paris, l'accompagnement obligé de chaque demeure princière devait être un édifice du même genre destiné à renfermer des reliques dont l'acquisition était souvent l'objet de grandes dépenses. Jean de Berry se conforma à cet usage et il obtint du pape Clément VIII, en 1391, l'autorisation d'édifier une Sainte-Chapelle dont le chapitre ne devait relever que du Saint-Siège. Il reçut du roi Charles VI une parcelle de la vraie croix, ce qui lui permit de donner à ce monument le nom de chapelle du Saint-Sauveur. Les travaux marchèrent d'abord assez lentement, mais le duc s'étant trouvé dangereusement malade en 1404, il fit le vœu de les terminer promptement et la dédicace eut lieu le 18 avril de l'année suivante.

(*A suivre.*) A. DE CHAMPEAUX. P. GAUCHERY.

LES TRAVAUX D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE

EXÉCUTÉS POUR JEAN DE FRANCE, DUC DE BERRY

(*Suite*[1]).

(PLANCHE 28.)

La Sainte-Chapelle de Bourges rappelait, dans ses dispositions principales et dans son ornementation, celle érigée à Champmol par le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi. Les comptes relatifs à sa construction étant perdus, on ne peut préciser le nom de l'architecte à qui le duc de Berry s'adressa, mais il est présumable que ce fut à Drouet de Dammartin, dont nous avons constaté la présence à Bourges et à Aubigny en 1399, et qui avait déjà dirigé les travaux de la Chartreuse de Champmol. On doit également présumer que plusieurs des artistes et des ouvriers employés à ce dernier monument furent appelés à Bourges pour y donner une édition nouvelle des merveilles créées en Bourgogne. Drouet de Dammartin ne vit peut-être pas lui-même l'achèvement de l'édifice, car, lors de sa consécration, le maître des œuvres de maçonnerie était Jean Guérart et celui des œuvres de charpenterie Guillaume de Marcilly. Ils continuèrent d'exercer ces fonctions plusieurs années après la mort du duc de Berry.

La Sainte-Chapelle formait avec les bâtiments du palais un angle un peu aigu. La rose de la façade regardait le faubourg d'Auron, tandis que son chevet orienté était dirigé vers le centre de la ville et occupait une partie de la place actuelle de l'Arsenal. Un portique à larges baies surmonté d'une terrasse bordée d'une balustrade de pinacles donnait accès à la fois dans la grande salle qui se présentait en face du perron élevé de vingt-quatre marches et dans la Sainte-Chapelle dont le porche s'ouvrait à la gauche. Sous le portique à droite, était un bâtiment qui contenait le trésor et la bibliothèque. Cette construction, située dans le fossé et en dehors de l'alignement du palais, était contrebuttée par des contreforts. Elle comprenait un sous-sol à rez-de-chaussée, des jardins et une pièce située au niveau de la grande salle et de la Sainte-Chapelle. Une vis encore apparente réunissait les deux étages. Sur les murs du péristyle étaient appliquées des statues agenouillées représentant les ancêtres du duc. A l'extrémité opposée au portail de la chapelle, était sculptée une grande figure de cerf tenant à son cou l'écu armorié du fondateur ; ce qui avait fait donner à ce péristyle le nom de galerie du Cerf. Cette construction fut également dévastée par l'incendie de 1493, et le chapitre demandait au Conseil d'Etat, en 1717, l'autorisation

1. Voyez plus haut, *Gazette archéologique*, page 198.

de la restaurer en même temps que la Sainte-Chapelle. L'effigie du duc et celle de Jeanne de Boulogne décoraient la porte d'entrée de la chapelle. Deux des statues du péristyle de la Sainte-Chapelle sont déposées actuellement dans la crypte de la cathédrale de Bourges, où elles ont été transportées en 1757. L'une d'elles, représentant une femme, a reçu postérieurement une tête du caractère le plus grotesque. La seconde statue, qui offre les traits bien reconnaissables du duc de Berry, nous est parvenue intacte. Il serait désirable que l'on exhumât, de la catacombe où elles demeurent presque invisibles, ces sculptures, qui présentent un faire large et personnel.

La Sainte-Chapelle de Bourges atteignait des proportions supérieures à celle de Paris. Elle mesurait 36 m. 25 c. de longueur sur 12 m. 25 c. de largeur dans œuvre et 21 m. de hauteur sous clé. Elle était divisée en cinq travées égales et rectangulaires, et se terminait par une abside provenant d'un demi-hexagone régulier formant la sixième travée. Ce système de construction a pour résultat de rendre toutes les fenêtres de l'édifice uniformes et d'égaliser sensiblement les piles. Les nervures de l'abside venaient se rencontrer à la clé de l'arc doubleau, disposition déjà suivie par le duc Jean pour la Sainte-Chapelle de Riom. L'aspect de l'édifice était d'une grande légèreté, les trumeaux placés entre les fenêtres n'ayant comme dimension à l'intérieur que la largeur des contreforts et à l'intérieur que celle du faisceau de nervures prolongeant les arcs doubleaux, formerets et ogifs. Dans la travée précédant l'abside, on avait reculé l'allége et la partie inférieure de la fenêtre à l'alignement de l'intérieur des contreforts; la partie supérieure de cette même fenêtre restant à son alignement normal. On avait obtenu ainsi pour le duc et la duchesse, deux oratoires pourvus chacun d'une cheminée. Du côté nord, où se trouvait l'oratoire de la duchesse, on avait suivi le nouvel alignement pour former entre les contreforts une série d'habitacles dans lesquels on pénétrait de l'église et qui servaient de vestiaires. Ces oratoires et ces habitacles étaient surmontés par une terrasse ornée d'une balustrade. La différence de niveau du terrain sur le côté nord avait été utilisée pour établir sous le sol de la Sainte-Chapelle et de ses annexes les dépendances du chapitre.

Deux escaliers placés dans les tours octogonales flanquaient le pignon de la façade et permettaient de monter dans les combles de l'église. Une balustrade en pierre avec pinacles, dans le prolongement des contreforts, entourait l'édifice. Du milieu de la toiture s'élançait une flèche très élégante coupée par une couronne formant galerie. Un ange en cuivre doré placé à l'aiguille de la croupe servait de girouette.

On entrait dans la chapelle au moyen d'une large porte divisée en deux vantaux par un meneau. Ce pilier et les voussures du portail étaient décorés de statues surmontées de dais et d'ornements sculptés. La nef était appuyée par douze piliers formant, comme nous l'avons dit, contreforts à l'intérieur. Dans l'intérieur, les nervures des voûtes se prolongeaient en faisceaux de même profil jusqu'aux bases des piliers. Ces nervures étaient interrompues par des niches avec dais où se trouvaient placées les statues des douze

apôtres. Entre les piliers étaient disposées treize grandes verrières à quatre meneaux dont les proportions rappelaient celles de la Sainte-Chapelle de Paris. Dans les lancettes de ces vitraux s'étageaient des figures d'apôtres, portant les versets du *Credo* inscrits sur des phylactères, et celles des prophètes, surmontées de gables et de pinacles du style le plus efflorescent. Les auteurs du temps ont longtemps considéré ces vitraux comme des merveilles artistiques. Geoffroy Tory, se faisant l'écho d'une tradition très contestable, dit que le peintre qui les avait exécutés les avait rendus impénétrables aux rayons du soleil et qu'il avait emporté son secret dans la tombe. On les a souvent attribués au peintre verrier Henri Mellein de Bourges, qui obtint en 1430, du roi Charles VII, la confirmation des privilèges des maîtres-peintres, en considération de ses services, mais aucun document n'est venu confirmer cette allégation. Lors de la destruction de la Sainte-Chapelle, quatre de ces verrières furent cassées par l'ouragan; le reste fut tant bien que mal adapté aux douze fenêtres de la crypte de la cathédrale. Cette dépose, qui entraîna la division de chaque vitrail en deux parties et la confusion de toutes les figures, coûta au chapitre de Saint-Étienne la somme de 560 livres payées au vitrier Blondeau[1]. Il n'en reste plus aujourd'hui que quelques panneaux incomplets. Sur chacun d'eux sont représentées deux grandes figures de docteurs de l'Église placées sous des dais d'une riche ornementation; de chaque côté sont d'autres personnages de moindre dimension occupant le centre d'édicules ajourés. Les nombreux détails de l'architecture sont peints en grisaille rehaussée d'ornements dorés. Une comparaison plus attentive de ces fragments avec les vitraux de Riom nous a démontré que, contrairement à ce que nous avons dit, ces dernières œuvres ont été entièrement refaites au XV[e] siècle et sont étrangères au duc de Berry. Les figures de Bourges, bien supérieures au point de vue de l'art, sont conçues dans le style réaliste de l'école dont André Beauneveu a été le plus illustre représentant et qui fut continué après lui par Jacquemart de Hesdin et par les autres artistes attachés à la cour de Jean de Berry. Il serait téméraire de vouloir nommer le peintre qui les a exécutés, sans s'appuyer sur des documents positifs, et l'on doit se borner pour le moment, à signaler l'analogie évidente qui existe entre ces verrières et celles qui sont placées à la cathédrale dans les chapelles des Trousseau et des Aligret, familiers du prince. M. des Meloizes a récemment signalé à l'attention de la réunion des Sociétés savantes l'intérêt de ces deux belles peintures sur verre qui semblent détachées des manuscrits de la librairie de Jean de Berry.

Le mobilier intérieur de la Sainte-Chapelle était d'une grande richesse. Le chœur était séparé de la nef par une clôture formant jubé, dont les vantaux ajourés servent actuellement de tambour aux portes latérales de la cathédrale. De chaque côté régnait une rangée de stalles dont les comptes de la Sainte-Chapelle constatent souvent le nettoyage. Une partie de ces stalles, celles du côté gauche, fut détruite, avec une statue des douze apôtres, les deux autels intérieurs du jubé et quatre verrières, par l'ouragan

1. Archives du Cher, Registres capitulaires de Saint-Étienne, année 1757.

fatal de 1756 qui entraîna la démolition de la Sainte-Chapelle. Auprès de l'autel était un triple dais à clochetons, sous lequel se tenaient l'officiant et les deux diacres. Ce monument fut placé postérieurement sur le jubé; il a été recueilli par l'église de Morogues et rappelle par sa disposition et son ornementation un ouvrage semblable sculpté par Jean de Liége pour la Chartreuse de Champmol, et qui est actuellement conservé au Musée de Dijon dans l'ancienne salle des gardes.

On a admiré dans la Sainte-Chapelle une grande couronne de lumière en cuivre doré, aux armes et à la devise du duc, dont plusieurs chroniqueurs ont donné la description. Nos recherches dans les comptes et les registres capitulaires de saint Etienne n'ont pu nous apprendre si cette belle pièce avait été comprise dans les objets réservés pour la cathédrale avant la démolition de la Sainte-Chapelle. Il serait encore plus intéressant de savoir à quel artiste elle avait été commandée. Nous croyons cependant devoir dire qu'en 1409, le fondeur de cuivre Jehan Pariset était chargé par le chapitre de la Sainte-Chapelle de faire deux lampettes pour les deux colonnes de cuivre emprès l'autel, moyennant X s. t., ainsi que d'autres travaux pour les moulins du chapitre. Il n'est pas impossible que Pariset, à l'exemple des meilleurs artistes du Moyen-Age, ait pris part à l'exécution des ouvrages de fonte et de ciselure du chœur de la Sainte-Chapelle, en même temps qu'il se chargeait de simples travaux d'entretien.

Au rond-point de l'édifice, derrière le maître-autel, s'élevait un monument dont la disposition artistique doit nous arrêter plus longtemps. On le désignait sous le nom de l'autel de Notre-Dame-la-Blanche et il avait été érigé en témoignage de la dévotion particulière du duc envers la Vierge. Au dessus de l'autel était placé un groupe de marbre blanc avec des ornements dorés, représentant la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et assise sur une chaire recouverte d'une étoffe à longs plis. De chaque côté de cette figure se tenaient deux groupes d'anges en demi-relief. A droite et à gauche de l'autel, on voyait, agenouillées devant des prie-Dieu, les statues de Jean de Berry et de Jeanne de Boulogne, revêtues de costumes richement peints. L'art du Moyen-Age avait souvent recours à la polychromie et, sous ce rapport, la décoration de la Sainte-Chapelle de Bourges n'avait rien à envier à celle de la chapelle palatine de Paris.

Les statues de l'autel de Notre-Dame-la-Blanche ont survécu à la Révolution, mais elles ont subi de graves avaries. Ce qui reste du monument a été réuni dans la chapelle absidiale de la cathédrale. Le groupe de la Vierge et de l'enfant Jésus, qui avait été décapité, a reçu deux têtes nouvelles dont le caractère ne répond pas au style de l'œuvre primitive. Quatre figures d'anges en demi-relief plus ou moins mutilées, qui accostaient ce groupe, n'ont pas trouvé leur emploi dans la restitution et sont restées au Musée de Bourges. On a également refait les têtes des statues des donateurs; celle du duc ayant été brisée tandis que celle de Jeanne de Boulogne avait disparu. Nous regrettons d'autant plus vivement cette mutilation, que l'un des plus grands artistes du XVIe siècle s'est chargé de nous apprendre la valeur artistique de ces deux portraits.

Hans Holbein passant par Bourges, au cours d'un voyage dont la date et le motif sont inconnus, avait voulu emporter le souvenir de ces œuvres dont l'expression l'avait frappé, et il en avait fait deux dessins qui sont conservés au Musée de Bâle. Il appartient aux biographes d'Holbein de rechercher les circonstances qui l'avaient conduit en Berry. En comparant le dessin de Bâle avec la tête mutilée de Jean de France qui est actuellement déposée dans un des magasins de la cathédrale, on voit que le crayon du peintre a su transformer les chairs épaisses et bouffies d'un vieillard en un chef-d'œuvre de bonhomie souriante.

Les miniatures de plusieurs manuscrits représentent le duc agenouillé devant la Vierge et assisté de saint Jean et de saint André. La plus remarquable de ces peintures est celle qui décore un livre d'Heures conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, dans laquelle M. Delisle a, le premier, reconnu la main d'André Beauneveu. Nous savons, par un inventaire de la Sainte-Chapelle de Chambéry, que ces dessins avaient servi de modèle à deux tableaux brodés offerts par Jean de Berry au duc de Savoie[1]. La statue de Bourges reproduit assez exactement le dessin de Beauneveu, mais elle paraît bien moins âgée, malgré la calvitie du duc; de plus, la miniature représente une tête aux lignes régulières, aux yeux profonds et interrogateurs, détails qui sont en désaccord avec ce que nous avons dit des statues de la Sainte-Chapelle. C'est, par conséquent, en dehors de Beauneveu et parmi les autres sculpteurs employés par le duc, qu'on doit chercher l'auteur de ce monument votif. L'état de la maison du duc de Berry, en 1401-2[2], mentionne, parmi les valets de chambre, Jehan de Cambray, imagier du duc, qui fut très vraisemblablement chargé de ce travail. Nous retrouverons le nom de Jehan de Cambray, qui était aussi désigné sous le nom de Jehan de Rupy, lorsque nous décrirons le tombeau du duc de Berry, et nous donnerons alors quelques renseignements sur la biographie de cet artiste injustement oublié.

Nous croyons qu'on peut attribuer au même sculpteur une Vierge en marbre, offerte par Jean de Berry aux Célestins de Marcoussis et conservée actuellement dans l'église paroissiale de cette petite ville, bien qu'elle soit inférieure, au point de vue de l'art, aux ouvrages connus de Jean de Cambray. La statue, de grandeur naturelle, est taillée dans un marbre dont le grain rappelle celui de l'albâtre. La Vierge est représentée la tête ceinte d'un bandeau de religieuse et couverte d'un long voile; elle est vêtue d'un manteau garni d'une bordure dorée sur laquelle se détache la légende *Ave Maria*. La robe se replie plusieurs fois sur elle-même au dessus des pieds, en formant deux masses superposées. L'enfant Jésus, dont la tête bouclée est d'un caractère très réaliste, présente deux roses à la Vierge. Le couvent des Célestins de Marcoussis avait été

1. Item duo tabulle de brodatura in quarum una in ymago beate Marie cum filio in brachiis, in altera vero ymagines beati Johannis Baptiste et sancti Andree et in media dictarum duarum ymaginum dux Byturie, que sunt incluse in nemore. Adolphe Fabre, *Trésor de la Sainte-Chapelle*, p. 60.

2. Bibliothèque nationale, f. fr. 7855, p. 620. Nous devons cette information à l'obligeance de M. B. Prost.

fondé, en 1404, par le surintendant Jean de Montaigu, qui y avait fait élever plusieurs tombeaux reproduits plus tard par Gaignères. Après l'exécution du surintendant, ses dépouilles furent partagées entre le duc de Guyenne et ses courtisans. On offrit au duc de Berry, pour arrêter les plaintes qu'il formulait sur le meurtre de son ami, plusieurs beaux manuscrits et une partie des joyaux qui furent postérieurement réclamés par la famille de Montaigu. Le duc de Berry, de son côté, avait offert aux Célestins de Marcoussis, en même temps que cette statue, plusieurs reliquaires et un beau missel.

M. de Raynal[1] a fait le triste récit de la destruction de la Sainte-Chapelle, entraînée par la jalousie de l'archevêque de Bourges, François de la Rochefoucauld. Cet acte de vandalisme, qu'on a peine à comprendre, fut accompli en 1757, sans que le chapitre dépossédé tentât même l'ombre d'une résistance. Les reliquaires et les objets précieux furent transportés à la cathédrale ainsi que le tombeau du duc, les sculptures de l'autel de Notre-Dame-la-Blanche et une partie des verrières. Un portrait du roi Charles VII, offert par lui à la Sainte-Chapelle dont il avait confirmé les privilèges, fut réservé pour le cabinet du roi au Louvre. Il figure naturellement au Musée du Louvre où il est attribué à Jean Fouquet. Les matériaux remis ensuite au domaine royal servirent à construire l'édifice actuel de la préfecture, qui servait alors d'intendance. Une partie des pierres fut acquise par le chapitre de la cathédrale qui faisait alors établir un nouveau jubé en remplacement de l'ancien, condamné comme barbare et n'étant plus en rapport avec la décoration du chœur entreprise par les Slodtz. Le reste servit à combler les fossés de la ville vis à vis l'église Saint-Paul. On est, par suite, en droit d'espérer que des fouilles plus ou moins prochaines feront sortir de terre les nombreux fragments de la décoration de la Sainte-Chapelle qui ont été alors employés comme gravois.

VI. — L'HOTEL DE NESLE ET LE CHATEAU DE BICÊTRE.

Les dernières années de Jean de Berry furent attristées par les luttes qu'il eut à soutenir, en qualité de chef du parti des Armagnacs, contre son neveu Jean, duc de Bourgogne. A la suite du siège de Bourges par l'armée royale, en 1412, s'étant réconcilié avec ce dernier prince, Jean revint à Paris qu'il ne quitta plus jusqu'au moment de sa mort. Il y retrouva dans ses deux principales demeures les traces de la guerre civile dont la fureur s'était déchaînée contre tout ce qui lui avait appartenu.

Le logis de Nesle n'étant plus habitable, il n'y resta que peu de jours et s'installa provisoirement dans l'hôtel de Giac[2]. Les comptes de ses dépenses mentionnent un certain nombre de travaux faits à l'occasion de cette installation[3]. Le huchier Guillaume Cirasse, demeurant à Paris, y est porté comme ayant reçu la somme de XXII. l. X. s. t. pour la fourniture d'une grande couche enchasillée de IX piez de long et VIII piez de

1. *Histoire du Berry*, t. II, p.
2. C'était la Grange aux Merciers à Bercy, acquise en 1398 du chancelier Pierre de Giac.
3. Archives nationales, K. K., 250.

large, rassemblée à tenons et à mortaises, renfoncée de penneaulx de bort d'Irlande et garnie de marches tout entour assemblées à onglet et close par devant, pour la chambre où Monseigneur couche quand il est en lostel de Gyhac; — Item VI l. XV s. t. pour une autre couche enchasillée de VI piez de long et de V piez de large, renfoncée de penneaulx de bort d'Irlande et siet ladite couche enlad. chambre pour gésir les chambellans de Monseigneur. — Item deux fourmes chacune de IX piez de long assemblées à tenons et à mortaises et engoussonnées tout autour et faites à deux personnes, lesdites fourmes seans en la chambre dessusd. pour ce, pour bois et peine, au pris de XII s. p. la pièce, font XXIV s. p. — Item pour une marche de dix piez de long et dung pié de large et close par devant et faite à deux peneaulx et sied en la galerie devant le banc de Monseigneur, XII s. p.

D'autres fournitures moins importantes de mobilier furent faites à la même époque pour l'hôtel de Nesle. Colin Grossier, demeurant à Saint-Séverin, toucha XLVIII s. p. pour le bois et la façon d'une chaire à dos ployant appelée faulx-desteur, preste à garnir, achetée de lui par Monseigneur; Jean Baille, sellier, une somme de VI liv. XVI s. t. pour une chaire de retrait frangée et clouée de clouz dorez pour mettre ou retraist de mond. s.; et le coffrier Jean Haon livra deux coffres ronds de cuir pour apporter de Paris en la chambre des comptes de Bourges, les livres et comptes du trésorier, pour le prix de VI liv. t.

L'hôtel de Nesle, qui constituait une véritable forteresse dans l'enceinte de Paris, avait été donné en 1380 par Charles VI à son oncle. Il présentait la forme d'un long quadrilatère dont l'un des côtés s'appuyait sur le mur extérieur de la ville et venait aboutir à la Seine où il se terminait par deux tours jumelles qui ne disparurent qu'au dix-septième siècle. La façade, donnant sur la ville, était défendue par une haute muraille à herse et à courtines. Le duc de Berry, trouvant cet espace insuffisant, avait obtenu l'autorisation de construire de grandes écuries et des dépendances de l'autre côté de la porte de la ville, dans le sens de la longueur du fossé de l'enceinte. Une porte ouverte dans cette même muraille lui permettait de sortir librement de la ville en cas de danger. Ces précautions étaient justifiées par les troubles continuels que suscitaient les vues ambitieuses des princes qui se disputèrent la direction des affaires pendant la démence de Charles VI. On retrouvait les mêmes dispositions à l'hôtel d'Artois, résidence de Jean sans Peur, qui était également appuyé sur le mur d'enceinte de la ville.

La position menaçante de cette demeure vaste et somptueuse avait excité à plusieurs reprises les inquiétudes du parti bourguignon. Le Prévôt des marchands donna l'ordre d'abattre les murs de l'hôtel de Nesle, parce qu'ils gênaient les rondes des bourgeois autour de l'enceinte et il fit murer la porte qui donnait sur la campagne. Enfin, le peuple, pour empêcher le retour annoncé du duc à Paris, en 1411, se porta à l'hôtel, en incendia les écuries et en rompit les fenêtres et les huys, après avoir enlevé ou brisé une partie du mobilier. Toutefois, cette dévastation fut promptement réparée et le duc

mourut tranquillement, en 1416, dans son séjour de Nesle qui renfermait de nombreux appartements, des galeries à arcades et un vaste jardin. On retrouve, dans le plan de la tapisserie une vue de cet hôtel avec ses cours et ses jardins. Sauval signalait dans la chapelle de cette demeure une peinture destinée à rappeler le triste épisode de la rue Barbette, qui représentait le duc d'Orléans décorant le duc de Bourgogne de l'ordre du Porc-Epic (1407). Il dit qu'elle était peinte à fresque à côté de l'autel, mais qu'elle était presque effacée par le temps. Après la mort de Jean de Berry, l'hôtel de Nesle revint en la possession de Charles VI qui y séjourna quelquefois. Les rois de France y installèrent une colonie d'artistes italiens venus à Paris à l'époque de la Renaissance. Ce qui en restait fut démoli lors de l'établissement du collège des Quatre Nations fondé par le cardinal Mazarin. Les murs de la façade du palais de l'Institut qui bordent la rue Mazarine ont été élevés sur les fondations, encore existantes peut-être, du grand corps de logis soutenu par des contreforts qui servait de dépendance à l'hôtel du duc de Berry.

Notre art national fut cruellement atteint le jour où les bandes parisiennes, conduites par le boucher Legoix, sortirent de la ville par la porte de Saint-Jacques, pour incendier le magnifique château de Bicêtre dans lequel Jean de Berry avait accumulé tant de trésors (1411). Ces regrets ne doivent cependant pas faire oublier la source impure à laquelle avaient été puisées ces richesses; car si le duc de Berry avait le mérite d'employer et de diriger les plus habiles artistes de son époque, il avait une rare adresse pour faire payer par le trésor royal les ouvrages qu'ils exécutaient. Nous en avons la preuve dans la manière dont il fit acquérir le château de Bicêtre, appartenant à la maison d'Anjou, par le roi qui en céda immédiatement la jouissance à son oncle. Le Laboureur accuse le duc de Berry de s'être fait octroyer chaque année de grosses sommes consacrées à l'embellissement de cette maison, afin que le roi y fût plus commodément logé quand il y voudrait aller. Ce procédé était bien dans les habitudes du prince et il faut ajouter qu'il était conforme aux idées d'alors, peu scrupuleuses en matière de comptabilité publique.

Entre les mains de son nouveau propriétaire, le château de Bicêtre, qui tirait son nom du cardinal Jean, évêque de Winchester, son fondateur en 1204, reçut une décoration et un ameublement d'un goût exquis. Les chroniqueurs du règne de Charles VI s'accordent à déplorer la perte de toutes ces richesses, dont il ne subsiste même pas d'inventaire, en disant qu'elle était la plus belle demeure du royaume[1]. Les descriptions contemporaines trop courtes et trop insuffisantes font savoir que les fenêtres des appartements étaient garnies de vitraux peints, que les émeutiers descellèrent pour les emporter. Les plafonds et les murailles étaient revêtus de dorures et de peintures que l'on ne pouvait s'empêcher d'admirer, en même temps que des

1. *Le Religieux de Saint-Denis*, t. IV, p. 250; Juvénal des Ursins, *Histoire de Charles VI*, par Godefroy, t. IV, p. 230; Le Laboureur, *Histoire de Charles VI*, t. Ier, p. 67.

tentures de tapisserie et des meubles de bois étrangers précieusement travaillés, complétaient l'aspect intérieur des salles. Une collection, regardée comme incomparable et comprenant une suite de portraits originaux du pape Clément VII et des cardinaux de son collège, ainsi que les tableaux des rois et des princes de France et des empereurs des deux empires d'Orient et d'Occident, se trouvait placée dans la principale galerie du château. Combien ne doit-on pas regretter l'anéantissement d'une semblable série historique, alors surtout qu'elle avait été formée par un amateur d'un goût aussi sûr et aussi délicat que Jean de Berry ! L'incendie qui suivit le pillage avait épargné seulement deux petites chambres enrichies de précieuses mosaïques. Le religieux de Saint-Denis laisse cependant supposer qu'il s'agissait plutôt d'arabesques sculptées que de mosaïques, en disant : « Duabus tamen parvis cameris exceptis que miro opere et sarracenico subtiliter sculpte erant ». Il ne serait pas impossible que le duc de Berry eût appelé d'Orient ou d'Espagne des ouvriers pour travailler à son château de Bicêtre où séjournaient d'autres artistes étrangers dont on a relaté la présence sans en connaître les noms. Les registres du Conseil nous apprennent qu'en 1408, la cour fut saisie de la plainte d'une bourgeoise de Bourges dont le duc avait marié de force la fille âgée de huit ans à un peintre allemand qui travaillait pour lui en son hôtel de Bicêtre et qui la gardait au château d'Etampes malgré les remontrances du Parlement[1]. Nous reviendrons ailleurs sur ce curieux document qui paraît concerner l'enlumineur Paul de Limbourg.

Les partisans de la faction d'Armagnac ayant eu l'idée malheureuse de se servir du château de Bicêtre comme d'une forteresse destinée à menacer Paris et à empêcher les approvisionnements d'arriver dans la ville, les représailles de leurs adversaires devaient amener la ruine de cette résidence à laquelle convenait mieux le rôle d'un Musée que celui d'une place de guerre. Lorsque le duc revint à Paris, il n'en restait plus que les murs. Ces débris servirent de refuge aux oiseaux et aux vagabonds jusqu'au dix-septième siècle, où ils furent rasés afin d'établir sur leur emplacement l'hospice de Bicêtre. Par son testament, le duc en fait don au chapitre de Notre-Dame, sous la condition de certaines fondations pieuses. Si les ruines ne furent pas relevées après la rentrée de Jean de France à Paris, les dépendances étaient encore l'objet de travaux d'entretien et les comptes[2] mentionnent divers paiements faits, en 1413, à Jehan Dupré, espicier et valet de chambre de Monseigneur, pour la fourniture de plomb destiné à la réparation des fontaines de Bicêtre. Les travaux avaient été dirigés par Jehan Boussin ou Boursier, plombier du roi, que nous avons vu appelé de Mehun-sur-Yèvre à Poitiers et à Lusignan, en 1384, et qui avait travaillé aux Célestins pour le compte du duc Louis d'Orléans[3]. Les détails de ces travaux prouvent qu'un certain nombre d'officiers avaient continué à habiter le château.

Trois planches d'un recueil de vues de Paris, gravées par P. Mariette d'après

1. Archives nationales, K. K., 250.
2. Archives nationales, X^{1a}, 1479, f. v°.
3. F. Bournon, *L'Hôtel royal de Saint-Pol. — Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. VI.

Lintlaer et Cl. Goyrand, représentent l'ancien château de Bicêtre peu de temps avant sa démolition. Ces gravures, plus pittoresques qu'exactes, sont le seul document à l'aide duquel on puisse reconstituer l'aspect de l'édifice. Le bâtiment principal en forme de quadrilatère était terminé par quatre grosses tours entre lesquelles s'ouvraient les baies de fenêtres géminées de style ogival. Au milieu était placé un grand contrefort servant intérieurement de cheminée. Ces grandes ouvertures, disposées en cinq rangées superposées, donnaient à la partie centrale une vague ressemblance avec les monuments de style oriental. Sur l'un des côtés s'appuyait un pavillon s'élevant également à la hauteur de cinq étages, dont les deux angles du pignon étaient décorés de tourelles en encorbellement. Ce bâtiment était éclairé par des fenêtres semblables à celles du corps de logis principal. On y accédait par une porte surmontée d'un bas-relief inscrit dans un quatrefeuille. Plus loin, un pignon détaché de l'ensemble et accosté de deux autres pignons latéraux semble être le débris de la façade de la chapelle du château. Quelques-unes des grosses tours éventrées laissent apercevoir des corps de cheminée restés adossés contre les murailles. Autour du donjon s'étendait un portique à deux étages, ajouré par de grandes fenêtres dont les arcades étaient soutenues par des contreforts. La porte de cette galerie est surmontée d'un buste en médaillon de forme ronde dont l'aspect semble avoir été modernisé par le graveur. D'autres vestiges accusent la présence d'une enceinte flanquée de plusieurs tours moins importantes.

L'une des miniatures du livre d'Heures du duc de Berry, possédée par Mgr le duc d'Aumale, donne la vue d'un admirable château qui semble être celui de Bicêtre. C'est un immense édifice carré flanqué de quatre grosses tours, d'avant corps et de tourelles en encorbellement. Sur les toits s'élève une profusion de tuyaux de cheminées et de crêtes en plomb doré. Ce monument, plus important que le palais du Louvre reproduit dans le même manuscrit, était certainement l'un des chefs-d'œuvre de notre architecture du Moyen-Age.

(A suivre.) A. DE CHAMPEAUX, P. GAUCHERY.

L'IMAGE DE NIOBÉ ET L'AUTEL DE ZEUS HYPATOS

AU MONT SIPYLE

(PLANCHE 29.)

Depuis quelques années, l'Asie-Mineure a particuliérement attiré l'attention des archéologues. A côté des fouilles de Myrina, entreprises par des membres de l'Ecole française d'Athènes et qui ont enrichi les collections du Louvre de délicieuses figurines de terre cuite, trouvées dans les tombeaux, le déblaiement systématique de l'acropole de Pergame, avec ses résultats grandioses, a permis d'apprécier à sa juste valeur toute une période de l'art hellénique incomprise jusque-là, et de saisir la transition de l'art grec de l'époque de Phidias à cet autre art moins classique, mais plus personnel, plus passionné, plus réaliste enfin, que les Mécénes romains patronnaient.

Aussi, quand l'auteur du présent travail eut résolu de faire un voyage en Orient dans l'intérêt de ses études sur le Beau, et de combiner avec ce voyage quelque exploration archéologique, son choix fut bien vite fait. N'avait-il pas lu, dans un rapport fait en 1880 par M. Humann, au sujet des fouilles de Pergame, que, à cinq ou six lieues seulement de Smyrne, le mont Sipyle s'élevait majestueux à une hauteur de 4.500 pieds, inexploré jusqu'à ce jour, bien qu'il y eût de grandes probabilités pour que celui qui en visiterait le sommet y découvrît les ruines de cette acropole de Tantale dont les auteurs anciens nous parlent?

Arrivé à Smyrne, j'appris toutefois que M. Humann avait depuis retrouvé lui-même cette acropole, et qu'il avait consigné sa découverte dans un article peu connu, des *Cahiers Mensuels de Westermann*[1]; l'éminent archéologue s'efforce d'y prouver que Texier, dans son *Voyage en Asie-Mineure*, a peut-être été trop prompt à attacher de grands noms aux monuments qu'il trouvait sous ses pas, et que, pour citer un exemple, le *tombeau* et *l'acropole* de Tantale, mentionnés par Pausanias comme se trouvant au mont Sipyle, ne pouvaient guère être identifiés avec les monuments auxquels Texier avait appliqué ces dénominations, et qui se trouvent tout près de Smyrne. L'article de M. Humann et un travail, également remarquable, de M. Weber[2] attirèrent alors mon attention sur cette fameuse image de Niobé qu'on supposait cachée quelque part dans l'intérieur du mont Sipyle, depuis qu'on avait reconnu que la figure appelée

1. *Westermann's illust. deutsche Monatshefte*, août 1881, p. 460.

2. *Le Sipylos et ses monuments. Monographie hist. et ethnogr.* par G. Weber, Paris, 1880.

Niobé par divers auteurs et même par Stark, dans son ouvrage sur Niobé que nous aurons souvent à citer, est simplement une statue de Cybèle, que Pausanias désigne expressément comme telle. M. Humann avait établi la thèse que la gorge aux parois verticales, haute de plusieurs centaines de pieds, qui partage en deux le côté nord du Sipylus, et qui est connue dans le pays sous le nom de *Jarik-kaïa* « la roche fendue », devait être identique à l'Acheloüs des anciens; donc, ajoutait-il, en suivant le cours de ce torrent jusque dans les régions supérieures de la montagne, on aurait de grandes chances pour trouver cette Niobé qui, d'après Homère, pleure à l'endroit où se reposent les nymphes de l'Acheloüs. C'est sur cette donnée que j'organisai mon excursion. Arrivé au Jarik-kaïa, je dus pourtant constater bientôt l'impossibilité de suivre le cours du ruisseau, en me heurtant à un mur vertical, haut de plus de dix mètres, que je ne pouvais songer à escalader. Mais un vieux chasseur turc, qui m'accompagnait comme guide, me déclara alors qu'un rocher très voisin montrait l'image d'une femme assise et levant un bras en l'air. Quelques minutes après, je me trouvais à l'endroit d'où la figure en question apparaît le plus distinctement, et, le premier après des siècles, je pus de nouveau saluer Niobé en répétant les paroles d'Homère : « Et maintenant au milieu des rochers et des montagnes sauvages, dans le Sipylus, là où sont les lits des déesses nymphes qui dansent autour de l'Acheloüs, bien que changée en pierre, elle souffre encore de la colère des dieux[1]. »

Décrivons les lieux d'abord, la figure ensuite. De Magnésie, le Sipylus s'étend vers Sardes, ayant la forme d'un long mur, fendu au Jarik-kaïa, la seule voie d'eau tant soit peu considérable du côté nord de la montagne, comme M. Humann le constate; encore ce torrent lui-même ne se remplit-il qu'en hiver, à la saison des pluies, moment où, il est vrai, des masses considérables d'eau doivent passer en mugissant par dessus les écueils de l'étroite gorge. Quand on se place devant le Jarik-kaïa, on voit à sa gauche une première montée déjà fort raide; un étroit sentier conduit en serpentant à travers ce terrain composé d'éboulis de la montagne, parsemé de gros rochers, jusqu'à une hauteur d'environ cinq cents pieds; là se trouve une mince bande de terrain presque horizontale, de laquelle jaillit verticalement un mur de rocher qui peut avoir de trois à quatre cents pieds de hauteur et qui, du bas de la montagne, est facilement pris pour le véritable sommet, les parties plus élevées étant bâties en retraite et fuyant vers le sud, ce qui explique certaines expressions, au fond peu exactes, des auteurs anciens. Au milieu de cette paroi, tout près d'une caverne qui a à peu près la forme d'une vessie de poisson, on voit en relief, par suite d'un *lusus naturae*, une figure de femme assise et drapée, grande environ de 25 à 30 mètres, mais que les dimensions colossales des rochers environnants font paraître beaucoup plus petite. La tête et le buste sont parti-

1. Νῦν δέ που ἐν πέτρῃσιν ἐν οὔρεσιν οἰοπόλοισιν
Ἐν Σιπύλῳ, ὅθι φασὶ θεάων ἔμμεναι εὐνὰς
Νυμφάων αἵτ' ἀμφ' Ἀχελώϊον ἐῤῥώσαντο
Ἔνθα λίθος περ ἐοῦσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει.
(*Iliade*, XXIV, 615 sqq.)

culièrement saillants et se présentent de profil à gauche, alors que les genoux sont presque de face, les jambes sont un peu écartées, et celle de droite, levée un peu plus haut, les pieds ne sont pas distincts; la tête semble être couronnée d'un diadème, et l'un des bras est recourbé et tendu en l'air; pourtant, détail à noter, ce bras n'est guère en relief; il se détache seulement du fond par une coloration particulière de la roche, due sans doute au suintement des eaux; il est cependant probable que cette coloration se montrait déjà à l'époque antique, et que les anciens Grecs voyaient, eux aussi, la figure avec ce geste, qui, du reste, caractérise merveilleusement la douleur. Pourtant il ne faudrait pas venir au mont Sipyle avec la prétention de demander à un caprice de la nature ce que l'on exige de l'art du statuaire; les lignes générales du corps féminin y sont assurément, mais l'imagination doit suppléer aux petits détails, ainsi qu'on peut déjà conclure d'après la description de Pausanias que nous citerons plus loin.

Notre guide turc Hassan-Tiaousch avait retrouvé cette image un jour qu'il prenait son dîner de chasseur dans cette contrée : regardant fixement le mur de pierre, il s'était aperçu que les rochers saillants dessinaient la forme d'une femme. Il n'attacha aucune importance à cette découverte, qui, au fond, n'en eût pas mérité, si son objet n'avait contribué à éclairer un point de la mythologie grecque, si ce rocher n'avait été chanté par Homère et Ovide, si les beaux esprits et les touristes, comme Pausanias, n'y étaient allés en pèlerinage pour s'émouvoir au récit des malheurs de Niobé. Elle est tellement humaine, la légende de cette autre Rachel qui, elle aussi, ne veut pas être consolée parce que ses enfants ne sont plus!

C'est par le côté généreux de l'âme humaine qu'on s'explique que les Grecs ne se soient pas lassés de reproduire ce mythe, dans les récits et les drames, dans les épigrammes et les chants épiques, voire même dans les danses[1], et que, d'après le mot du poète :

Solamen miseris, socios habuisse malorum,

à chaque deuil on consolait les survivants, en leur rappelant le malheur bien plus grand encore de Niobé, jusqu'à ce que le poète satirique protestât contre cette application exagérée de la mythologie, devenue simple phrase de rhétorique : « Il vous meurt un enfant », dit-il, « Niobé vous rend cela facile à supporter[2]. » Et à cette époque de décadence, où les sentiments naïfs des temps anciens avaient de plus en plus fait place à un pathétique creux qui trouvait dans le mythe en question matière à des développements oratoires pleins de grands mots tragiques, un autre poète demande qu'on abandonne enfin ce sujet tant rebattu : « *Nam quis non Nioben numeroso funere mæstam jam cecinit*[3]? »

A l'époque classique, les sculpteurs, eux aussi, s'étaient emparés du mythe de Niobé,

1. Stark (K.-B.) *Niobe und die Niobiden*, Leipzig, 1863, p. 53.

2. Athenæ., VI, 2 : *Τέθνηκέ τῳ παῖς, ἡ Νιόβη κεκούφικε.*

3. Olympus Nemes., V, 15.

et une œuvre grandiose représentant le moment même du châtiment nous a été transmise mutilée, incomplète, dans une copie médiocre, mais qui laisse encore facilement reconnaître la noblesse, la grandeur d'âme de la petite-fille de Jupiter et rappelle le mot du poète allemand : que quiconque n'a vu beauté qui souffre, n'a point vu beauté.

Plus on s'avance vers l'orient, dans le sentier dont nous avons parlé plus haut, plus l'image de Niobé apparaît distincte ; la meilleure place pour la juger est à peu près à la moitié ou aux deux tiers de la pente, disons à 250 ou 300 pieds au dessus de la plaine. Je me suis approché autant qu'il était possible de ce mur gigantesque qui porte l'image, espérant y trouver peut-être quelque trace antique, une inscription, une colonne, un tombeau, mais il n'en fut rien : nul indice d'une civilisation quelconque dans ce site sauvage!

A quelques centaines de mètres plus loin, sur la rive opposée du Jarik-kaïa, se dresse le rocher supportant les restes de l'acropole de Tantale, qui fut la forteresse inexpugnable du haut de laquelle le *despote* et sa famille dominaient la plaine entière ; de là, les mots pleins de jactance que le poète Eschyle met dans la bouche de Tantale, se vantant que ses champs s'étendent à douze jours de marche, que depuis la terre de Bérécynthe, où demeure Adrastée, jusqu'au mont Ida, les plaines retentissent du beuglement de ses taureaux et du bêlement de ses moutons [1].

Nous avançons dans la direction de l'ouest jusqu'à ce terrible précipice du Jarik-kaïa qui nous sépare du rocher de Tantalis. Les Grecs disaient que les Nymphes célébraient ici leurs fêtes d'amour : « Sous le pic neigeux du mont Sipyle, » dit Quintus Smyrnaeus, « ils se sont embrassés sur leur couche (Théodamas et la nymphe Néaira), là où les dieux ont placé Niobé devenue pierre, elle dont les larmes coulent encore abondamment du rocher, et avec laquelle soupirent les vagues du bruyant Hermus près des longues crêtes du Sipylus où passent les brouillards odieux aux bergers. Et Niobé y devient un grand miracle pour les gens qui passent affairés, parce qu'elle ressemble à une femme attristée qui dans sa profonde douleur verse des larmes innombrables ; voilà ce qui est indéniable quand on la voit de loin, mais si tu approches, elle ne paraît plus que comme un rocher abrupt, une saillie du Sipylus [2]. » Homère lui-même, dans le passage que nous connaissons, met ici les lits, les retraites des divines nymphes qui viennent s'y reposer, quand elles sont fatiguées d'avoir dansé autour de l'Achéloüs que nous avons sous nos pieds.

Nous devons à nos lecteurs la preuve stricte et rigoureuse que la figure visible dans les rochers qui environnent le Jarik-kaïa est vraiment cette Niobé si fameuse dans l'antiquité. Grâce aux nombreux textes que nous possédons à ce sujet, cette preuve ne sera pas trop difficile à faire. En allant à la recherche de Niobé, nous croyions que la *silhouette* de la montagne présenterait quelque part des analogies avec une figure

1. Cf. Stark, o. c., p. 39. Eschyle, édit. Didot, p. 220, fragm. 173

2. Quintus Smyrnaeus, *Posthomerica*, I, v. 291-305. Cf. Stark, o. c., p. 63.

humaine, tout comme, par exemple, le Moine ou la Jungfrau en Suisse. Mais un examen plus précis des textes montre que cette opinion n'était point justifiée. Nous avons, en premier lieu, le rapport de Pausanias, qui dit : « Cette Niobé, je l'ai vue moi-même en venant au mont Sipyle; de près, c'est la pente d'un rocher n'ayant aucune forme, ni celle d'une femme en général, ni plus particulièrement celle d'une femme en pleurs; mais quand on se trouve plus éloigné, on croit voir une femme attristée qui pleure[1]. » L'expression πέτρα καὶ κρημνός a son importance, en prouvant précisément que la figure ne se détachait pas en silhouette, mais se trouvait en relief sur une paroi rocheuse. Quant à l'évanouissement de la figure, lorsqu'on s'en approche, elle s'explique facilement par les grandes dimensions que nous avons indiquées : quand on se dirige vers le roc, il devient de plus en plus difficile d'englober toute l'image dans un seul regard; des fissures et des crevasses, invisibles jusque-là, se montrent, les parties saillantes se coupent d'après d'autres lignes, si bien que, arrivé au pied de ce mur dont nous avons parlé, c'est à peine si l'on sait encore l'endroit où la figure était visible auparavant.

Que l'on compare avec la description de Pausanias, celle que nous a fournie déjà cet autre témoin oculaire, Q. Smyrnaeus, lequel, enfant, a gardé les brebis dans le voisinage du mont Sipyle, et on trouvera ces deux témoignages parfaitement d'accord. Il est maintenant curieux de voir comment ces renseignements précis et absolument sûrs s'altèrent en passant d'un écrivain à l'autre. Ovide écrit, en parlant de Niobé :

In patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis
Liquitur, et lacrimas etiamnum marmora manant (*Métam.*, VI, 310),

ce qui se laisse traduire d'une manière assez en harmonie avec l'image du mont Sipyle. Mais l'imitateur d'Ovide, Sénèque, dit déjà :

Stat nunc Sipyli vertice summo
Flebile saxum,
Et adhuc lacrimas marmora fundunt
Antiqua novas[2].

Ce n'est plus à un sommet quelconque que l'image est fixée, non, elle se trouve maintenant au plus haut sommet du Sipylus; et d'après de semblables passages, on avait effectivement pu croire qu'il fallait la chercher dans les régions les plus élevées de la montagne.

1. Paus., I, 21, 5 : Ταύτην τὴν Νιόβην καὶ αὐτὸς εἶδον ἀνελθὼν ἐς τὸν Σίπυλον τὸ ὄρος· ἡ δὲ πλησίον μὲν πέτρα καὶ κρημνός ἐστιν, οὐδὲν παρόντι σχῆμα παρεχόμενος γυναικὸς οὔτε ἄλλως οὔτε πενθούσης· εἰ δὲ πορρωτέρω γένοιο δεδακρυμένην δόξεις ὁρᾶν καὶ κατηφῆ γυναῖκα. Et Eustathius rapporte la même circonstance : Ἕτεροι δὲ ἄκρον τι πετρῶδες περὶ τὸ Σίπυλον εἶναι φασίν, ὅπερ ἄκρον φαντασίαν τε γυναικὸς πέμπειν τοῖς πόῤῥω καὶ ἰδεῖν ἀπολείπειν, καὶ οὕτω μῦθον διαδοθῆναι Νιόβην εἰς ἐκεῖνον τὸν λίθον μεταβεβλῆσθαι καὶ κατασταζειν ἔτι δάκρυον πενθοῦσαν ἐπὶ τῷ τῶν παίδων ὀλέθρῳ. Eustathius, p. 1367, 46, cité par Burmeister, *De fabula quæ de Niobe*, etc. Vismariæ, 1836, p. 81.

2. Sen. *Agam.*, 369 sqq.

Nous avons déjà mentionné une statue de Cybèle à laquelle on a, jusqu'à présent, assez souvent donné le nom de Niobé ; mais plusieurs savants, entre autres Humann et Weber, ont prouvé que cette appellation était fausse, puisqu'on se trouve ici évidemment en face d'une œuvre d'art, et non de ce caprice de la nature que le texte de Pausanias et de Q. Smyrnaeus réclament formellement. Il y a quelque temps, on a encore pu reconnaître des traces de ciseau à quelques tresses symétriques qui se sont conservées du côté gauche de la tête de Cybèle[1], et toute l'image avec son double cadre architectural montre clairement qu'on a ici affaire à un art fort naïf, mais ayant déjà quelque expérience. De plus, cette figure, visible, il est vrai, du bas de la montagne, ne fait que gagner en netteté lorsqu'on en approche, ce qui est contraire à l'assertion de Pausanias, et, enfin, il existe, à côté, des trous destinés à recevoir les ex-voto que les pèlerins avaient l'habitude de déposer aux sanctuaires. Il n'y a nul doute : quelque mutilé et effrité que soit ce relief, il permet encore de reconnaître facilement la représentation typique de la Mère des dieux qui, d'après la fable, avait dû se réfugier, devant la voracité de Saturne, au mont Sipyle, dès lors plus particulièrement consacré à son culte et dont elle avait pris le surnom de *Sipyléné*. C'est cette image dont le Périégète parle en ces termes : « Les Magnètes qui demeurent au nord du mont Sipyle ont chez eux, sur la roche de Coddinos, une image de la mère des dieux, la plus ancienne de toutes[2]. » La très haute antiquité de cette œuvre est effectivement attestée par toute la facture et par ces tresses dont nous avons parlé.

Huit jours avant mon arrivée à Magnésie, on avait trouvé au dessous du rocher de Niobé, à un endroit distant d'une vingtaine de minutes de la statue de Cybèle dont nous venons de parler, au milieu des ruines d'une maison antique, une petite plaque de marbre représentant également Cybèle, tourelée, tenant d'une main la patère et de l'autre le tympanon, avec deux lions à ses pieds et accompagnée d'Hermès. Après avoir passé par l'endroit où la trouvaille avait été faite, je vis le bas-relief lui-même chez le vali de Magnésie qui se proposait de l'envoyer à Constantinople. Ce monument, qui ne manquait pas d'une certaine grâce, peut être attribué au IVe siècle avant notre ère, fait qui n'est pas sans importance, comme on verra plus loin. Il y a, sans doute, quelque rapprochement à faire entre Cybèle et Niobé, toutes les deux mères en deuil, mais, d'après ce qui précède, la statue de la roche de Coddinos ne peut nullement être assimilée à Niobé ; Stark, qui a surtout accrédité cette erreur, ne connaissait pas les lieux lorsqu'il écrivit son ouvrage qui, sur ce point, se trouve en opposition formelle avec les textes que nous avons cités[3].

1. Stark, p. 103 ; Weber, p. 112, 117.

2. Μαγνησί γε οἱ τὰ πρὸς Βοῤῥᾶν νέμονται τοῦ Σιπύλου, τούτοις ἐπὶ Κοδδίνου πέτρᾳ μητρός ἐστι θεῶν ἀρχαιότατον ἁπάντων ἄγαλμα· ποιῆσαι δὲ οἱ Μάγνητες αὐτὸ Βροτέαν λέγουσι τὸν Ταντάλου. Paus., III, 22, 4.

3. Pour de plus amples détails sur cette question, on peut recourir à l'article de M. Humann ou au livre de M. Weber, livre qui contient une bonne photographie du grand relief de Cybèle.

Phérécyde de Léros nous apprend que l'image de Niobé était tournée vers le nord[1]. Cette position devait effectivement frapper le voyageur qui, allant de Magnésie à Sardes, longe le côté nord du mont Sipyle. La statue de Cybèle apparaît, au contraire, sur un plan oblique à la route, et elle est plutôt tournée vers l'ouest, regardant Magnésie[2]. Aussi Pausanias dit-il seulement que le *peuple* des Magnètes habite le côté nord de la montagne, et ne donne point de détails sur l'orientation de la statue même.

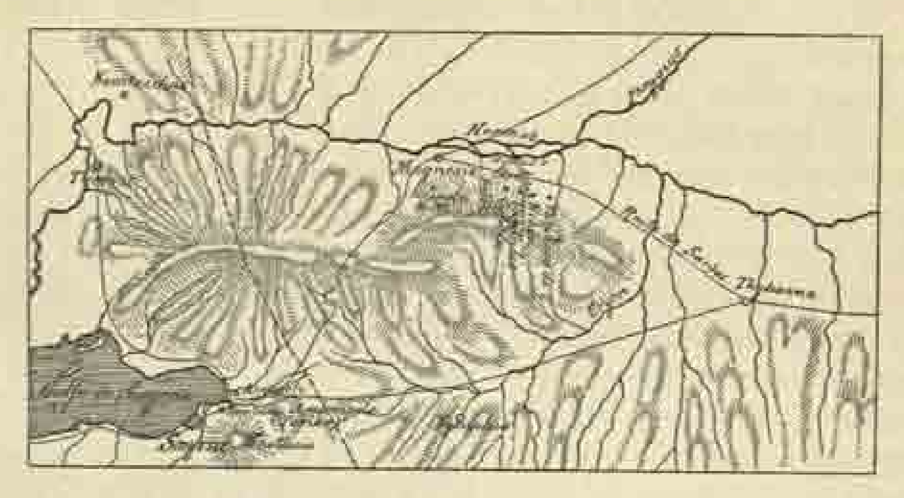
Quant à Niobé, nous pouvons encore savoir par les anciens qu'elle se trouve au bord de la plaine, et non, comme on se l'est imaginé, dans le cœur même du Sipylus, dans quelque gorge sauvage et presque inaccessible de l'Achéloüs. Car Euphorion constate que tout le monde la voit, παρὰ πάντων ὁρᾶται[3], d'où il faut déjà conclure qu'elle se trouvait à un endroit fréquenté par des voyageurs. Nous avons vu de plus que Q. Smyrnaeus raconte comment les eaux de l'Hermus joignent leurs plaintes à celles de Niobé, qui devient un grand miracle pour les mortels passant affairés auprès d'elle (παρεσσύμενοισι βροτοῖσιν). Enfin Nonnus affirme dans ses Dionysiaques que Niobé restera au pied du mont Sipyle (Σιπύλοιο παρὰ σφυρά), comme un rocher doué d'entendement, pleurant ses enfants avec des larmes de pierre. Et dans un autre endroit du même poème, Bacchus, menacé par l'armée indienne, passe par la plaine de Phrygie, auprès du rocher lamentable de Niobé, laquelle retrouve pour un instant sa voix, afin de déconseiller aux Indiens leur criminelle tentative, en leur rappelant sa propre histoire. Dans un dernier passage des Dionysiaques, une hamadryade se lamente : « Je deviendrai donc rocher comme Niobé, afin que ceux qui passent me plaignent à l'instar d'elle, moi qui serai également changée en pierre[4]. »

Or, la route par laquelle les hommes passaient à une petite distance de l'image de Niobé est celle qui, maintenant comme autrefois, conduit de Magnésie à Sardes.

Homère dit que les nymphes de l'Achéloüs ont leurs retraites tout près de l'image de Niobé, et Pausanias confirme ce voisinage du cours d'eau, né dans le Sipylus[5]. Un scholiaste en dit : Ποταμὸς δὲ Λυδίας ἐξ οὗ πληροῦται Ὕλλος· καὶ Ἡρακλέος νοσήσαντος ἐπὶ τῶν τόπων ἀναδόντων αὐτῷ θερμὰ λουτρὰ τῶν ποταμῶν τοὺς παῖδας Ὕλλον ἐκάλεσε καὶ τὸν ἐξ Ὀμφάλης Ἀχέλητα ὃς Λυδῶν ἐβασίλευεν[6]. Le torrent du Jarik-kaïa, que M. Humann a le premier identifié avec l'Achéloüs, se déverse dans l'embranchement méridional de l'Hermus, lequel embranchement doit être l'Hyllus des anciens, si la scholie précédente est exacte. Mais, selon Strabon, l'Hyllus est identique à cet affluent septentrional de l'Hermus qu'on appelle plus généralement Phryx ou Phrygius[7]. Faudrait-il admettre que Strabon, prêtant surtout de l'importance à la direction que prenait la rivière, a supposé que le Phrygius-Hyllus tra-

1. Πρὸς ἄρκτον ὁρᾷ. Schol. Il., XXIV, 617.
2. Weber indique le nord-ouest, *o. c.*, p. 117.
3. Schol. Hom. Il., XXIV, 602.
4. Dionysiaca, XII, 79-81 ; *ibid.*, XIV, 270 ; *ibid.*, II, 159.
5. . . . . . ἕτερον δὲ Ἀχελῷον ῥέοντα ἐκ Σιπύλου τοῦ ὄρους ἐποιήσατο, αὐτόν τε τὸν ποταμὸν καὶ τὸ ὄρος τὸν Σίπυλον τοῦ λόγου προσθήκην τοῦ ἐς Νιόβην. Paus., VIII, 39, 9.
6. Schol. Il., p. 647 b, 5 éd. Bekker.
7. Strabon, XII, 3, 27. Cf. Hérodote, I, 80 ; Hom. Il., XX, 385.

versait le lit de l'Hermus pour en sortir immédiatement du côté opposé et pour n'y rentrer définitivement qu'en face de Magnésie? Une esquisse, reposant sur une carte de M. Kiepert, expliquera la situation, qui est aujourd'hui complètement changée, puisque les eaux de l'Hermus ont été détournées de cet embranchement méridional, dont une partie est utilisée pour la culture, et dont l'autre ne renferme plus que les eaux fournies par le Jarik-kaïa et un second ruisseau, venant de Nymphio, dans lequel il faut voir le Cryon, mentionné brièvement par Pline et dont Pausanias dit qu'il vient



du Sipylus se déverser dans l'Hermus[1]. Les noms de ruisseaux n'étaient pas très fixes dans l'antiquité, et la différence entre un nom générique et un nom propre restait souvent assez vague. Ainsi le nom d'Achéloüs appartenait d'abord à cinq ou six cours d'eau nettement déterminés, entre autres celui du Sipylus, mais il était aussi l'appellation par laquelle on désignait toute eau courante. Disons incidemment que non loin de l'image de Niobé, au pied de la montagne, tout près du « café » de Gourba-djak, il se trouve une source d'eau chaude qui pourrait bien avoir quelque rapport avec les θερμὰ λουτρὰ du scholiaste[2]. Sans que le moindre indice le trahisse extérieurement, la route recouvre une voûte formant une petite chambre ou étuve, dans laquelle les gens du pays viennent prendre des bains chauds. L'entrée fort étroite, en forme d'arc brisé, est dans le talus du chemin, et c'est par elle aussi que le trop plein des eaux se déverse dans l'étang qui se trouve à côté. Rien de plus bizarre que ce petit bain dont les voyageurs européens paraissent avoir ignoré l'existence, bien qu'il nous semble appartenir à une très haute antiquité. Mais si l'on n'est pas prévenu, on passera cent fois au dessus sans y prêter attention.

1. Ἐκ Σιπύλου τοῦ ὄρους ἐς τὸν Ἕρμον κάτεισι. Paus., VII, 27, 12. Cf. Pline, *Hist. nat.*, V, 119. Son embouchure semble avoir également changé depuis l'époque antique. Notre carte est inexacte en ce détail que Temnos doit être placé sur la rive droite de l'Hermus, au nord de Smyrne, où ses ruines ont été retrouvées par M. Ramsay. Cette rectification est surtout nécessaire pour l'intelligence d'un important passage de Pausanias (V, 13), donné plus loin.

2. Sardes a également des sources d'eau chaude, encore aujourd'hui fort renommées.

Dans d'innombrables passages, les anciens parlent des larmes dont Niobé arrose le Sipylus. Pourtant nous avons examiné les lieux, sans y retrouver ces sources dont l'existence est tant de fois attestée. Il est vrai que, au commencement de cette année-ci, il régnait aux environs de Smyrne une sécheresse extraordinaire, qui mettait la végétation en retard et inspirait déjà des craintes pour la moisson; de plus, le tarissement des sources pourrait s'expliquer facilement par les trop fameux tremblements de terre qui ont ravagé cette contrée. Mais Pausanias constate très à propos que Niobé ne pleure qu'en été[1], circonstance qui s'explique puisqu'il s'agit d'une montagne couverte en hiver de neiges qui forment des sources suintant pendant l'été à travers les rochers. Cette particularité vient même confirmer l'ingénieuse idée de M. Stark qui veut que la *source nourrie de neige* soit ce qui caractérise Niobé, dont il ramène le nom à la racine *nig*, *nib* (neige). En été, l'eau doit suinter encore actuellement du rocher : une tache jaunâtre, qui provient de l'action de l'eau, rend la place où se trouve Niobé facile à reconnaître. Mais tout ceci nous apprend qu'il ne faut pas tout à fait prendre au pied de la lettre les récits des poètes et des rhéteurs, dont l'imagination embellit souvent les faits : Χεῖται δάκρυα νύκτωρ καὶ μεθ' ἡμέραν τοῦ λίθου, « ses larmes coulent nuit et jour, » dit par exemple Apollodore (III, 5, 6), en parlant de Niobé. Un autre écrivain va plus loin encore et raconte qu'un sculpteur du mont Sipyle, après avoir fait une statue de Niobé, aurait introduit par derrière dans la tête de la figure, un mince filet d'eau, pris à une source, et que cette eau s'échappait ensuite par les yeux, en figurant les larmes de l'infortunée Tantalide.

Nous venons de prouver que l'image de Niobé, connue des Anciens, était un *lusus naturae*, et se trouvait à une hauteur moyenne, sur une paroi rocheuse, près de l'Acheloüs, orientée vers le nord, non loin de la plaine et de l'Hermus, et visible de la route qui longe le pied du Mont Sipyle. Or, tous ces points s'appliquent au rocher à l'est du Jarik-kaia, et nous permettent d'identifier avec certitude la figure dont nous avons donné la description avec cette Niobé dont l'époque d'Homère connaissait déjà l'histoire, bien que les quatre vers qui traitent plus spécialement du mont Sipyle aient déjà paru aux savants d'Alexandrie une interpolation postérieure d'un rhapsode des environs de Magnésie, dont le patriotisme local aurait voulu mettre en relief l'endroit qui l'avait vu naître.

Dans le cours des siècles, le mythe s'attachant à ce rocher du Sipylus subit divers changements et interprétations. Parfois on admettait que Niobé fût ensevelie sous une couche protectrice de rochers couvrant un corps dont ils moulaient pour ainsi dire les formes. Dans ce sens, Sophocle fait dire à Electre : « Et toi qui endures tout, Niobé, je te vénère comme déesse, toi qui restes toujours dans ton sépulcre de pierre[2]. » Et Antigone chez le même poète compare le sort d'être enterrée vive, qu'on lui prépare, avec la

1. Paus., *Arcad.*, VIII, 2, 3 : .. .. Νιόβην λέγουσιν ἐν Σιπύλῳ τῷ ὄρει θέρους ὥρᾳ κλαίειν.

2. Sophocle, *El.*, v. 150-152.

destinée de Niobé : « J'ai entendu raconter la malheureuse fin de la fille de Tantale, de cette Phrygienne; semblable au lierre qui enlace, le rocher grandissant l'entoura; sans cesse la pluie la ronge, dit-on, la neige ne l'abandonne jamais et mouille sa gorge au dessous des yeux qui pleurent, et de la même façon le destin m'endormira[1]. »

Et une épitaphe conservée seulement dans la traduction latine s'appelle : *Niobae in Sipylo monte juxta fontem sepultae*[2].

Dans la *Niobé* d'Eschyle, l'héroïne, d'après l'ingénieuse hypothèse de M. Stark, à laquelle nous nous rattachons volontiers, est invitée par un tremblement de terre, « ce tonnerre souterrain de Jupiter, » à entrer dans son tombeau de pierre. Ἔρχομαι, τι μ' ἄγεις, répond-elle, et elle obéit à la voix divine[3].

D'autres pensaient que les enfants de Niobé étaient ensevelis au mont Sipyle et qu'elle-même, pour employer le mot d'Eschyle, « était assise sur leur tombeau, semblable à une poule qui couve ses poussins[4]. » Certaines terres cuites trouvées dans les tombeaux sont peut-être l'interprétation de cette idée et la traduction de cette légende.

Voilà ce que racontaient les Grecs. Le mythe lydien faisait de Niobé la fille, non de Tantale, mais d'Assaon ou d'Assonides, roi de Lydie, poursuivant sa fille d'un criminel amour, et qui, repoussé par elle, se venge en assassinant les enfants de Niobé; celle-ci, au désespoir, se jette du haut des rochers, et Assaon, tourmenté par les remords, met également fin à ses jours en se précipitant dans les flammes d'un bûcher[5].

Vis-à-vis du rocher de Niobé, de l'autre côté de l'Achéloüs, un des contreforts du Sipylus s'élève à une hauteur de près de mille pieds, et porte sur son sommet cette antique acropole retrouvée par M. Humann, dans laquelle nous devons, avec le savant explorateur, reconnaître la citadelle de Tantale. Au plus haut sommet, où la vue s'ouvre de tous côtés, non seulement vers la plaine, mais encore vers le massif de la montagne, il se trouve un prisme à base horizontale, taillé dans un rocher oblique, tourné vers le sud et long de 1 55 m, large de 1 30 m, haut de 1 20 m. Humann a cru que ce bloc représentait ce trône de Pélops, mentionné par Pausanias, comme étant un des souvenirs rappelant au pays le règne de la famille de Tantale. De notre côté, nous serions tenté de croire que le trône de Pélops avait aussi en réalité la forme d'un fauteuil, d'un siège antique, taillé dans le roc; d'après les raisons données par M. Humann, ce siège pouvait fort bien se trouver sur cette même acropole, mais nous le chercherions plutôt du côté nord, plus rapproché encore du sanctuaire de Cybèle, mentionné dans le texte de Pausanias, surplombant cette plaine sur laquelle, d'après la fable, Tantale et son fils exerçaient leur empire. Pour nous, le bloc en question est un autel de Zeus, et joue un certain rôle dans la mythologie grecque.

1. *Antig.*, V, 822.
2. Cf. Stark, p. 81, n. 2.
3. *Ibid.*, p. 38, 39.
4. *Ibid.*, p. 37. Eschyle, édit. Didot, p. 219, fragm. 166.— Φασίν, ὡς Νιόβη οὖσα λίθος ἐγένετο ἐπὶ τῷ τάφῳ τῶν παίδων, dit Palaephatus. *De incred.*, 9 (p. 279, éd. Westerm.). Cf. Stace, *Theb.*, VI, 124; Properce, *El.*, II, 16, 7.
5. Stark, p. 56, 438.

Rappelons que les Grecs adoraient Jupiter principalement sur le sommet des montagnes. Les nuages qui entouraient souvent ces sommets étaient, d'après eux, amoncelés par le dieu pour cacher les réunions des dieux aux yeux des mortels, et c'est du haut de ces sommets qu'il lançait les éclairs. Hesychius connaît quatorze montagnes (entre autres le Tmolus, voisin du Sipylus) qui passaient pour être des Olympes, où les dieux se réunissaient pour leurs festins, et Pausanias, avec sa naïve confiance, répète les contes merveilleux qui circulaient dans le peuple à propos de ces montagnes, à savoir qu'il y régnait un printemps éternel, que les objets matériels n'y jetaient aucune ombre, etc.[1]. Mais voyons ce que les anciens nous apprennent plus spécialement sur le mont Sipyle.

Eschyle l'appelle « terre idéenne » : Σίπυλον, ἰδαίαν ἀνὰ χθόνα est le cri arraché à Niobé après la catastrophe qui la prive de ses enfants et dont le théâtre est, pour notre poète, au pays de Thèbes[2]. Denis d'Halicarnasse, de son côté, appelle les montagnes de la Phrygie[3], « *monts idéens* », et cela en parlant du culte de Cybèle, dont nous connaissons l'importance pour le Sipylus[4]. Preller remarque que ἴδη, ἴδα signifie simplement montagne boisée, surtout en Crète et en Asie-Mineure[5]. Et quand Eschyle de nouveau fait dire à Niobé « qu'elle se souviendra d'être de la race de Tantale, de cette race proche parente des dieux, dont l'autel consacré à Jupiter leur aïeul, s'élève dans l'azur des cieux, sur une hauteur idéenne, et des veines de laquelle le sang divin n'a pas encore complètement disparu »[6], nous nous demanderons où cet autel de l'ancêtre Zeus, βωμός Διὸς πατρῴου aurait pu être placé sinon sur la hauteur *idéenne* du mon Sipyle, patrie et résidence de Tantale et de toute sa famille, sur ce rocher qui domine tous les pays d'alentour. Déjà Juifs et Samaritains adoraient Dieu sur les hauteurs, et y dressaient des autels commémoratifs, et dans toute la Grèce, nous l'avons dit, les cimes des montagnes étaient consacrées à Jupiter, adoré sous les noms d'Acraios (épithète qui, selon Preller, s'applique aussi bien au sommet d'une montagne qu'à l'acropole d'une ville), d'Hypatos, Hyperteros, Panhypertatos, Hypsistos, Epacrios[7]. Chez les Troyens, non seulement le sommet de l'Ida portait cet autel consacré à Zeus, dont les substructions se sont conservées jusqu'à ce jour, mais il existait, semble-t-il, un second autel de Zeus dans l'enceinte de l'acropole[8]. A l'acropole d'Athènes, Zeus était invoqué sous

1. Paus., VIII, 38, 6. Cf. Preller. *Griech. Mythol.*, passim.

2. Cf. Stark, *o. c.*, p. 396. Burmeister, *o. c.*, p. 48, 56. Eschyle, éd. Didot, p. 220, fragm. 172.

3. Le Sipylus était souvent compris dans la dénomination de Phrygie ; cf. à ce propos Strabon, XII, 8, 2 ; Niobé elle-même est souvent appelée *la Phrygienne* par les poètes.

4. Denis d'Halic., XII, 568.

5. Preller *Gr. Mythologie*, 3e éd., p. 527. De plus les « *dactyles idéens* », les hommes expérimentés dans le travail du fer et des autres métaux, et adorateurs de Cybèle, semblent se rattacher également d'une façon plus particulière au mont Sipyle, connu par ses mines de fer « magnétique », c'est-à-dire des environs de Magnésie du Sipylus.

6. ......οἱ θεῶν ἀγχίσποροι, οἱ Ζηνὸς ἐγγύς, ὧν κατ' Ἰδαῖον πάγον Διὸς πατρῴου βωμός ἐστ' ἐν αἰθέρι, κτλ. Plato, *De rep.*, III, p. 391 E. Αἰσχύλος συγχεῖ ἐν τῇ Νιόβῃ· φησὶ γὰρ ἐκείνη μνησθήσεσθαι τῶν περὶ Τάνταλον, οἷς ἐν Ἰδαίῳ πάγῳ Διὸς πατρῴου βωμός ἐστι. Strabo, XII, fin. C. Stark, p. 38.

7. Sur ce culte de Zeus pratiqué au sommet des montagnes en général, et du Sipylus en particulier, voyez Preller, p. 93, 101, 104, 108. Stark, p. 411, 599.

8. Stark, *o. c.*, p. 397. Hom. Il., XXII, 170.

l'appellation d'Hypatos, et son autel était « *apyros* » et « *anaïmactos* », c'est-à-dire qu'il était défendu d'y allumer le feu et d'offrir des victimes sanglantes; le « *pelanos* », le gâteau sacré, y était seul admis comme offrande, alors qu'aux autels d'Olympie et de Pergame, également consacrés à Jupiter, d'immenses monceaux de cendres naissaient des holocaustes et ne devaient point être écartés[1]. L'autel du Sipylus devait être, comme celui d'Athènes, « *apyros* » et « *anaïmactos* »; au moins Jupiter y était-il également invoqué sous le nom d'Hypatos. C'est ce qui résulte d'un passage de Nonnus, dans lequel Zeus Hypatos fait, du haut du mont Sipyle, écouler les eaux pluviales qui, sur son ordre, avaient inondé la Phrygie[2].

Le monument du Sipylus a la forme ordinaire des autels, mais il ne possède pas la moindre moulure, le moindre ornement, circonstance qui est le signe d'une très haute antiquité. Il est peut-être le seul de cette espèce qui nous soit conservé, car de très bonne heure on se prit à mettre aux autels les moulures et les bases usitées dans l'architecture; plus tard on imita, au moyen de la sculpture, les bandelettes et les guirlandes, qui, les jours de fête, entouraient l'autel, et même aux quatre coins, on reproduisit la tête des victimes qu'on avait eu l'habitude d'y attacher, le sacrifice consommé; de plus, des patères, des vases sacrés, des dédicaces, des scènes mythologiques furent gravés sur les côtés latéraux.

Ce n'est pas par son antiquité seulement que le monument de Tantalis acquiert une certaine importance, c'est encore parce que les anciens y plaçaient une scène célèbre de leur mythologie : pour eux, les autels étaient les tables des dieux, « *mensae deorum*, » comme Virgile (*En.* II, 764) le dit expressément. C'est donc à ce bloc de pierre que, selon la mythologie, Tantale s'asseyait en compagnie de Zeus son père et des autres dieux, c'est là qu'il jouissait de la familiarité des dieux, qu'il recevait d'eux l'ambroisie et le nectar, et les invitait à ses propres repas. Nonnus le dit expressément :

ὑπὲρ Σιπύλου δὲ καρήνων
Τάνταλος, ὡς ἐνέπουσι, τεὸν ξείνισσε τοκῆα[3].

et Ovide fait dire à Niobé :

mihi Tantalus auctor
Cui licuit soli superorum tangere mensas. (*Metam.* VI, 176.)

Mais Tantale se montra indigne de tant de faveurs : ou bien il livra aux hommes les secrets et les dons des dieux, ou bien il devint parjure, ou bien il osa offrir aux dieux sur cet autel même les membres de son fils Pélops. Le châtiment fut prompt et terrible.

1. Pausanias, I, 24, 6; VIII, 2, 1.
2. Ὀψὲ δὲ δύστηνον οἶδμα καὶ ὑδατόεσσαν ἀνάγκην
Ζεὺς ὕπατος, καὶ ἐκ Σιπύλοιο καρήνων
Κλυζομένης Φρυγίης παλινάγρετον ἤλασεν ὕδωρ.
(*Dionysiaca*, XIII, 534.)
3. *Ibid.*, XVIII, 24; cf. XVIII, 35.

Les dieux quittèrent la montagne; un tremblement de terre renversa les murs de l'acropole, et Tantale fut livré à un supplice éternel dans les enfers.

Le sacrifice de Pélops nous semble être une réminiscence des sacrifices humains usités aux âges héroïques. On peut penser au sacrifice d'Iphigénie, que les dieux n'ont pas laissé s'accomplir non plus. Mais ce qui est surtout intéressant, c'est la ressemblance entre le mythe de Tantale et celui de Lycaon. Ce dernier, un héros qui représente également une montagne personnifiée, tout comme Tmolus, Tantalus, Atlas, offre à Jupiter un enfant, selon quelques-uns son petit-fils Arcas, et arrose l'autel du sang de la victime; après quoi il est changé en loup, genre de punition probablement suggéré au sentiment populaire par une fausse étymologie du nom. L'autel sur lequel ce sacrifice avait eu lieu était en terre; il était situé au sommet de la montagne, regardant l'est, entre deux colonnes supportant des aigles : Ἔστι δὲ ἐπὶ τῇ ἄκρᾳ τῇ ἀνωτάτω τοῦ ὄρους γῆς χῶμα, Διὸς τοῦ Λυκαίου βωμός, καὶ ἡ Πελοπόννησος τὰ πολλά ἐστιν ἀπ' αὐτοῦ σύνοπτος, κτλ. (Paus. VIII, 38, 7.) Jupiter y est également invoqué comme Dieu de la pluie, et il y a dans son culte des côtés mystérieux que les initiés seuls connaissent. La ressemblance avec l'histoire de Tantale est si frappante qu'il faut voir, à notre sens, dans le mythe de Lycaon une tradition que les Ioniens immigrés au Péloponèse ont apportée du Sipylus, leur ancienne patrie. Au Sipylus, du reste, la fable d'un tel sacrifice offert sur un autel réputé « *anaimactos* » et profané par ce fait devait contribuer à expliquer l'abandon du lieu saint, abandon provoqué en réalité par des catastrophes d'un ordre purement physique. Pausanias ne parle pas de cet autel : assurément il n'est pas monté à ce sommet d'un accès pénible et fort dangereux, autrement il n'eût pas manqué de remarquer certains détails; il n'aura fait que passer le long de la chaîne du Sipylus, près de Cybèle et de Niobé, en se contentant des informations assez superficielles qu'on lui donnait sur Tantale. En revanche, il nous raconte qu'une espèce spéciale d'aigles blancs réside près du lac de Tantale au mont Sipyle. La présence de ces oiseaux auprès des sommets « *idéens* », consacrés à Jupiter, a sans doute contribué à les rendre sacrés au roi des dieux que les monnaies de Magnésie précisément représentent souvent comme *aétophoros*[1]. Aujourd'hui les murs de Tantalis sont tombés, l'autel est désert, mais les aigles volent toujours autour du sommet.

Une chose hors de doute c'est que le mont Sipyle et plus particulièrement les bords de l'Achéloüs sont un des endroits les plus importants dans la mythologie grecque, la place où se sont rencontrées des races différentes, où s'est fait l'échange entre la culture grecque et celle de l'Asie, où a fleuri plus particulièrement le culte de Cybèle et de Zeus, et où s'est formé ce mythe de Tantale dans lequel des légendes ethniques et des traditions locales se mêlent à la personnification des événements de la nature. Les Grecs d'Asie-Mineure ne communiquaient pas seulement leur industrie, leurs arts, leurs dieux à leurs voisins, mais, par l'intermédiaire de la race pélasgique des Phrygiens, ils

1. Stark, *o. c.*, p. 441. Paus., VIII, 17, 3.

empruntaient aux peuples environnants, outre certaines idées religieuses, bien des éléments artistiques, comme ceux du chapiteau ionien, par exemple, qui se trouvent en premier lieu chez des peuplades de la Cappadoce[1].

Puisque nous avons parlé du Sipylus et de Tantale, nous devons dire aussi un mot de ce tombeau de Tantale dont parle Pausanias, et à propos duquel différentes opinions ont été émises. Il sera probablement toujours impossible d'arriver à une certitude absolue sur ce point, le Périégète disant seulement qu'un tombeau assez remarquable était montré au Sipylus comme étant celui du héros. M. Humann croit que Pausanias, en parlant du Sipylus, n'entend nullement par là les environs de Smyrne et que par conséquent le monument situé sur un mamelon au-dessus de Cordélio près Smyrne, et baptisé *Tombeau de Tantale* par Texier, ne mérite pas ce nom sous lequel il est connu depuis. Il nous semble, à nous aussi, plus naturel que ce tombeau se soit trouvé dans le voisinage de l'acropole, là où Tantale passait pour avoir vécu, là où se voyaient les souvenirs de toute sa famille. En allant de Magnésie vers Sardes, le voyageur trouvait d'abord l'image de Cybèle, œuvre de Brotée, puis, à côté de l'étang Saloé, identique au lac de Tantale, Tantalis avec l'autel de Zeus et le trône de Pélops dont la plaine portait le nom[2], ensuite Niobé changée en pierre, et assise, d'après quelques-uns, sur le tombeau des Niobides. Vingt minutes à l'est de Niobé on voit un tombeau sculpté dans le roc, composé de deux chambres, le tout fort simple de formes, mais ne manquant pas de grandeur et d'effet monumental[3]. M. Humann croit que ce devait être là le tombeau auquel Pausanias fait allusion, et nous nous rangeons à son avis. Là nous sommes au centre des légendes qui traitent de Tantale, lequel joue à Smyrne un rôle bien plus effacé et doit céder le pas à cette amazone à laquelle les Smyrniotes attribuaient plus généralement la fondation de leur ville et qu'ils représentaient sur leurs monnaies. Les Grecs attachent encore aujourd'hui une certaine importance à ce tombeau, de préférence à beaucoup d'autres, en l'appelant le sépulcre de saint Charalambe, un des patrons du pays[4], circonstance dans laquelle nous voyons le dernier écho de l'antique tradition. Peu importe qu'en réalité ni le saint grec ni le héros fabuleux n'aient été enterrés là : le peuple attribuait le nom populaire du roi mythique d'abord, du saint vénéré dans le pays ensuite, à cette sépulture dont les dimensions et les formes insolites et sévères le frappaient, et dont une seule chose est sûre, à savoir que le premier occupant doit appartenir à l'antiquité la plus reculée. Aujourd'hui les *tumuli* près de Pergame, qui renferment vraisemblablement les cendres de princes de l'époque après Alexandre, portent des noms mythologiques, tout comme à Jérusalem un monument relativement moderne, appartenant à l'ordre dorique, est

1. Séance de la Société archéol. de Berlin du 5 avril 1887.

2. Du haut de Tantalis, le regard domine toute la plaine jusqu'à Thyatire, ville dont on attribuait aussi la fondation au fils de Tantale et qui portait parfois le nom de Pélopia.

3. M. Humann en a donné un dessin dans l'article cité plus haut.

4. Weber, *o. c.*, p. 119

appelé tombeau d'Absalon. Les noms changent en effet plus facilement que la signification des monuments.

Qu'on lise, du reste, les divers passages de Pausanias, et l'on trouvera sans doute qu'ils s'appliquent mieux au tombeau de Jarik-kaïa qu'à l'autre. Une première fois, notre auteur dit, après avoir parlé d'un autre Tantale : Τοῦ δὲ λεγομένου Διός τε εἶναι καὶ Πλουτοῦς ἰδὼν οἶδα ἐν Σιπύλῳ τάφον θέας ἄξιον (II, 22, 4). D'abord, comme on l'a vu plus haut, il est fort douteux que pour Pausanias le Sipylus se soit étendu jusqu'aux portes de Smyrne, et même dans ce cas, il eût été bien plus simple d'indiquer le voisinage de Smyrne, puisque, aujourd'hui encore, on voit, des quais de Smyrne, l'emplacement où s'élevait autrefois ce tombeau, assurément fort curieux, dont il ne reste actuellement que peu de chose. Ailleurs Pausanias dit : Πέλοπος δὲ καὶ Ταντάλου τῆς παρ' ἡμῖν (il est Lydien) ἐνοικήσεως σημεῖα ἔτι καὶ ἐς τόδε λείπεται, Ταντάλου μὲν λίμνη τε ἀπ' αὐτοῦ καλουμένη καὶ οὐκ ἀφανὴς τάφος, Πέλοπος δὲ ἐν Σιπύλῳ μὲν θρόνος ἐν κορυφῇ τοῦ ὄρους ἐστὶν ὑπὲρ τῆς Πλακιανῆς μητρὸς τὸ ἱερόν· διαβάντι δὲ Ἕρμον ποταμὸν Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἐν Τήμνῳ, κτλ. (V, 13.) Ainsi le Périégète réunit d'abord trois objets, le lac de Tantale, sur lequel nous aurons à revenir (non pas λίμη, le port de Tantale, comme on a lu autrefois), le tombeau, et enfin, ἐν Σιπύλῳ, en haut de la montagne, le trône de Pélops; le contraste entre les sites en haut et en bas est indiqué par cette nuance, puisque nous savons par le passage précédent que le tombeau se trouve en vérité, lui aussi, ἐν Σιπύλῳ, tout comme le lac, qui est au pied de l'image de Cybèle. Ce sont là des distinctions délicates, comme elles arrivent spontanément sous la plume d'un auteur qui décrit ce qu'il a vu, et Pausanias nous assure à trois reprises qu'il a passé par là, en parlant du tombeau, de Niobé et du lac de Tantale avec ses aigles blancs. Il continue, en disant que, si l'on traverse l'Hermus, on trouve à Temnos une statue d'Aphrodite ayant également quelque rapport avec Pélops. On voit qu'il met ce souvenir à part, ne le mêlant pas au groupe du Sipylus, ce qui n'aurait pas de raison d'être, si l'un des objets de ce groupe se trouvait par exemple à quarante kilomètres des deux autres, séparé d'eux par une chaîne de montagnes.

Les Grecs racontaient que le châtiment de Tantale fut annoncé par un tremblement de terre qui détruisit sa résidence. Pline et Pausanias nous donnent des renseignements sur la manière dont cette destruction s'est accomplie et sur les catastrophes réitérées qui ont désolé la contrée. Le premier dit que la terre s'est ouverte, engloutissant la ville et laissant un lac à sa place, et que les villes qui ont succédé à Sipylus ou Tantalis, à savoir Archéopolis, Colpé et Libadé, furent également détruites[1]. Pausanias confirme que des torrents d'eau sortis des flancs de la montagne ont formé un lac et englouti la

1. Interiere... et Sipylum quod antea Tantalis vocabatur, caput Maeoniae, ubi nunc est stagnum Saloe, abiit et Archaeopolis substituta Sipylo et inde illi Colpe et huic Libade. Pline, *H. N.*, V, 117, 118. — Terra devoravit... Sipylum in Magnesia et prius in eodem loco clarissimam urbem quae Tantalis vocabatur. *Ibid.*, II, 41.

ville dont il ne reste plus trace[1]. Et quand Eschyle fait dire à Tantale : « Et ma fortune qui touche au ciel s'écroule par terre[2], » nous croyons voir dans ces paroles encore une allusion à cette fière acropole, qui semblait en effet toucher le ciel, et dont les décombres gisent aujourd'hui dans les abîmes de Jarik-kaïa.

Quels sont donc les évènements historiques qui se sont passés dans le voisinage immédiat de Tantalis? Selon nous, une dynastie royale, d'origine assyrienne, qui s'appelait peut-être les Assaonides, soutenue probablement par une caste de guerriers de sa race, gouvernait du haut de la citadelle la population de la plaine, composée en majeure partie de Phrygiens, race intelligente qui connaissait le travail de l'or, du fer et d'autres métaux (les dactyles), et dans la religion de laquelle le culte de Cybèle jouait le principal rôle. L'art des Phrygiens était d'une simplicité primitive et leur architecture sévère, confinée dans les lignes droites, s'attaquait surtout au rocher naturel. Le simple particulier était enterré dans un tombeau taillé en forme d'auge au ras du sol dans le rocher horizontal, ainsi que M. Humann le dit (p. 458 de l'article cité), et comme nous avons pu le constater nous-même à l'intérieur du Sipylus. Le prince, l'homme riche, au contraire, se faisait enterrer dans un tombeau ressemblant plutôt à une maison et composé d'une ou de plusieurs chambres; le sépulcre auquel nous attachons le nom de Tantale est le spécimen le plus remarquable que nous connaissions de cette architecture. Les *tumuli*, les tombeaux en forme de cône, comme le tombeau de Smyrne, décrit par Texier, nous semblent de construction plus récente, bien que d'aucuns parmi eux appartiennent peut-être encore à l'âge héroïque et soient les contemporains du fameux monument de Mycènes qui leur ressemble par plus d'un côté, mais il paraît que cette seconde forme de tombeau a continué à être d'usage en Lydie jusqu'à la domination romaine.

En fait d'œuvres d'art phrygiennes, nous ne connaissons au Sipylus que la statue de Cybèle, qu'on attribue à tort, selon nous, à l'art grec proprement dit. Le cadre qui l'entoure, et qui a pour but de détourner les eaux pluviales, rappelle des dispositions analogues du tombeau près de Jarik-kaïa; mais, pour le reste, il est difficile de dire quelque chose de précis sur le style du monument, vu l'état de dégradation dans lequel il se trouve. Les tresses symétriques que nous avons mentionnées tiennent à la fois de l'art assyrien et de l'art grec; au Musée du Louvre, les statues chaldéennes de la collection de Sarzec se rapprochent assez pour le maintien général (position assise et bras croisés sur la poitrine) de la Cybèle du mont Sipyle, mais les pieds de ces statues sont nus, alors que la déesse phrygienne est chaussée de ces souliers à la pointe recourbée[3] qu'on rencontre encore aujourd'hui partout en Orient. Stark, au moment d'écrire son livre, ne connaissait la figure de Cybèle que par un très mauvais dessin : elle ne possède

1. Paus., VII, 24, 6. Cf. Stark, o. c., p. 405. Strabon (I, 3, 17; XII, 8, 18) affirme le même fait.

2. Οὐρὸς δὲ πότμος οὐρανῷ κυρῶν ἄνω — ἔραζε πίπτει, κτλ., cité par Stark, p. 39.

3. Weber, o. c., p. 113.

notamment pas « cette mélancolique inclinaison de la tête », dans laquelle le savant professeur prétendait reconnaître un trait spécialement grec[1]. Nous croyons, nous, à l'existence d'un art *phrygien*, ayant emprunté beaucoup à l'art de l'Assyrie, mais cherchant à se frayer une voie à lui par l'observation de la nature, et qui influa sur la formation du style grec primitif, de sorte que ce dernier doit peut-être ses réminiscences assyriennes aux peuplades phrygiennes et lydiennes de l'Asie-Mineure. Les fouilles sont loin d'avoir dit leur dernier mot à cet égard, et c'est d'elles qu'il faut attendre la solution définitive de ce problème fort compliqué. Les bas-reliefs de Nymphio sont conçus entièrement dans le style assyrien et ne doivent pas être mis au compte de la population autochthone, mais bien de cette dynastie dont nous avons parlé[2].

Des guerres et des cataclysmes se sont abattus sur le pays, et la dynastie assyrienne a disparu, sans qu'on sache trop quand ni comment. Les tremblements de terre, si fréquents dans ces parages, ont détruit l'acropole de Tantale où il ne reste plus que des habitations taillées dans le roc même. M. Humann a pu constater sur le roc de Tantalis les traces distinctes des tremblements de terre. Il est assez probable que les Ioniens avaient occupé la citadelle et le pays avant la destruction de cette première ; en tout cas, ils sont entrés en contact intime avec la population indigène, et en ont accepté en partie la religion. Pour eux, cette acropole, habitée par les aigles, se perdant dans les nues et dont les flancs étaient sillonnés d'éclairs pendant les orages, était la demeure de Jupiter, portant l'aigle et lançant l'éclair. Le rocher fut alors personnifié lui-même sous le nom de Tantale, « *celui qui supporte* », et devint ainsi un personnage parent d'Atlas et par la signification et par l'étymologie du nom. Ovide paraît avoir soupçonné ce fait, puisqu'il admet (*Métam.*, VI, 176) des liens de parenté entre les deux héros. Stéropé (la foudre) est fille d'Atlas et épouse de Tantale. Ce dernier, la fable le mariait aussi à Euryanassa, « celle qui gouverne au loin, » et à d'autres dont le nom est moins typique. Un jeu bizarre de la nature, la figure d'une femme, empreinte sur un rocher voisin, et inondée d'eau en été, fut considéré comme Niobé, « la source nourrie de neige, » fille du mont Tantale, et les détails de sa vie furent diversement racontés par les tribus demeurant au pied du mont Sipyle; quand les Ioniens allèrent se fixer au Péloponèse, les récits ayant trait à Tantale et à sa famille devinrent communs à toute la Grèce.

Quant aux autres événements historiques, ils ne nous regardent plus, puisque l'acropole et le mythe de Tantale n'y jouent plus aucun rôle : après la destruction de Tantalis, les habitants de la plaine s'étaient bâti des maisons sur le versant nord de la montagne, le long de la route, auprès de sources abondantes et de champs fertiles ; de nouveaux

1. Stark, *o. c.*, p. 108.

2. M. Hirschfeld, connu par ses nombreux travaux sur l'Asie-Mineure, vient de publier un livre sur les bas-reliefs de l'Asie-Mineure et la race des Héthéens à laquelle on les attribue; ce livre, que nous n'avons pu lire encore, donne sans doute des idées intéressantes sur l'histoire du Sipylus.

tremblements de terre engloutirent ces habitations, laissant un lac, là où avait été l'emplacement de la ville.

Pline nous raconte que cinq ou six villes furent successivement englouties en ces lieux, mais il faut probablement restreindre cette assertion. D'abord Sipylus et Tantalis sont manifestement identiques, et dans le nom d'*Archéopolis* la première partie du mot pourrait fort bien n'être qu'un adjectif, de sorte que la « vieille ville » se trouverait encore assimilée à Coloë ou Colpé, dont la place aurait été sur l'emplacement du lac au bord duquel on a trouvé, selon Humann, des débris antiques.

Le dernier nom, Lebadé, corrigé en Libadé par Stark, est du plus haut intérêt : Sa signification λίβας, l'eau qui suinte, se disant également des larmes qui coulent, renvoie clairement au rocher qui pleure, c'est-à-dire aux environs de Niobé. Et, comme nous l'avons dit plus haut, des ruines d'habitations antiques, antérieures à la domination romaine, ont précisément été retrouvées au dessous de la paroi rocheuse de Niobé. Nous en conclurons que les habitants chassés d'Archéopolis-Coloë allèrent se fixer au côté opposé de l'Achélous, jusqu'à ce qu'une nouvelle catastrophe, arrivée probablement au quatrième siècle avant notre ère[1], engloutit encore cette nouvelle ville.

La terreur que les rochers menaçants, suspendus au dessus de leurs têtes, inspiraient aux habitants des villes antiques du Sipylus, maintenus sur le qui-vive par des secousses intermittentes, a donné naissance à la légende rapportée par Pindare (*Ol.* I, 90), d'après laquelle un rocher du mont Sipyle est suspendu au dessus de la tête de Tantale qu'il menace à chaque instant d'écraser. Ce tourment de Tantale, ceux qui habitaient au pied du mont Sipyle l'ont supporté pendant de longues générations[2].

Depuis la découverte de la figure de Niobé, j'ai cherché à en trouver quelque copie antique, soit sur une monnaie ou un vase, soit encore dans un bas-relief ou une terre cuite; et j'ai naturellement passé en revue les principaux monuments de l'Asie-Mineure. Niobé, la petite-fille de Jupiter, était, pour les anciens, malgré le châtiment qui l'avait frappée, une héroïne digne de vénération. Electre, nous l'avons dit, lui crie qu'elle la vénère comme une déesse, les habitants de la Cilicie lui rendaient expressément des honneurs divins[3], et dans l'*Antigone* de Sophocle, le chœur dit : « Oui, elle était déesse, de race divine, et nous, nous sommes des mortels, fils de mortels[4]. »

Smyrne a été un centre important de fabrication des figurines en terre cuite, et sans doute les coroplastes smyrniotes n'auront pas négligé un thème suggéré par les traditions locales, et devenu pour ainsi dire patriotique; nous aimerions à croire que les voyageurs de l'antiquité visitant le Sipylus emportaient des figurines représentant Niobé comme souvenir de leur voyage. Les Actes des apôtres nous disent au moins que, dans la ville voisine d'Ephèse, on agissait ainsi pour la fameuse image d'Artémis aux seins nom-

1. Cf. Aristide, *Météorol.*, II, 8 : Γενομένου δὲ σεισμοῦ, τὰ περὶ Σίπυλον ἀνετράπη.
2. Prokesch-Osten, *Erinnerungen und Denk. màler aus dem Orient.*
3. Stark, *o. c.*, p. 137.
4. *Ibid.*, p. 42.

breux. En tout cas, étant donnés les nombreux rapports que le mythe de Niobé avait avec le culte des morts[1] et l'excessive popularité de ce mythe, il est surprenant que les représentations graphiques et plastiques qui s'y rattachent soient aussi rares. Le dénombrement en est fait par Stark, et complété par Heydemann, dans les *Annales de l'Académie de Saxe* (années 1875, 1877, 1883). Nous croyons pouvoir à notre tour y rattacher un assez grand nombre des figurines trouvées dans les tombeaux et représentant des matrones en deuil. La représentation la plus typique est peut-être fournie par une figurine du Musée du Louvre, provenant de la Cyrénaïque, que nous publions ici (pl. 29), après M. Heuzey, et dont ce savant archéologue dit : « On peut reconnaître une déesse dans cette femme gracieusement drapée, au sein découvert, coiffée de la même couronne pointillée que l'Aphrodite de la planche 42. Elle est assise sur un de ces grands coffres à pieds (larnax, kypsélos) où les dames grecques serraient leurs vêtements précieux[2]. » Notre reproduction donne précisément une meilleure vue de ce coffre, dans lequel nous reconnaissons sans hésiter un tombeau, le tombeau sur lequel, d'après le poète, Niobé est assise, pleurant ses enfants[3]. La ressemblance entre les coffres et certains sarcophages anciens est à la vérité assez grande pour que les Romains aient compris l'un et l'autre sous la dénomination d'*arca*, et les Grecs, sous celle de κιβωτός, mais le fronton qui se voit sur notre reproduction indique une œuvre monumentale et non un simple meuble. Il y a au Louvre une petite *arca* en terre cuite, de provenance étrusque, destinée à recevoir les cendres, qui a beaucoup de ressemblance avec celle dont nous parlons ici; elle est également supportée par des pieds. Quant à la couronne que porte la figurine, elle est peut-être une couronne de safran; une variante de cette figurine, également au Musée du Louvre, en porte une d'un genre différent, de lierre probablement. Or, on sait que le lierre était spécialement employé pour le culte des morts, et d'après un passage d'Athénodore, on pourrait supposer la même chose du safran[4]. Nous inclinons à voir également Niobé dans la figurine reproduite par M. Heuzey à la planche 45 de son ouvrage, et dont il dit (p. 25) : « Cette figurine, assise sur un rocher, par son expression noble et brave, par l'étroite *stéphané* qui la couronne, se rattache encore de loin aux déesses funéraires. Le trou d'évent montre qu'elle était faite pour être vue de profil. »

Les fouilles de Myrina ont produit deux figurines représentant des jeunes filles, dans lesquelles les explorateurs ont voulu voir des filles de Niobé[5]; cette idée est fort plausible, et nous voyons l'héroïne même dans une autre terre cuite de même provenance[6]

1. Cf. Stark, *o. c.*, p. 149.

2. L. Heuzey, *Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, Paris, 1883.

3. Hesychius : Ἐπῴζειν, ἐπικαθῆσθαι τοῖς ᾠοῖς. Αἰσχύλος ἐν Νιόβῃ μεταφορικῶς· Ἐφημένη τάφον, τέκνοις ἐπῴζει τοῖς τεθνηκόσιν. Eschyle, éd. Firmin-Didot, fragm. 166, p. 219. Nous avons déjà parlé de cette croyance qui plaçait Niobé pétrifiée sur la tombe de ses enfants.

4. Cf. Stark, p. 48-49. L'emploi fréquent de couronnes dans les funérailles est connu.

5. Pottier et Reinach, *Les terres cuites de Myrina*, p. 183, n[os] 226, 227.

6. *Ibid.*, p. 228, n° 658.

que nous reproduisons (pl. 29), et qui est décrite comme « une femme assise sur un rocher aux formes tourmentées, le corps tourné à gauche, la main droite basse et appuyée sur la draperie, le pied droit croisé par-dessus l'autre. Tunique talaire serrée au dessous des seins, himation enroulé autour des jambes. Coiffure à côtes avec couronne en forme de bourrelet, placée en arrière sur le sommet de la tête. Hauteur 0 m 18. » Aussi longtemps que fleurirent les traditions de la grande époque de l'art, les Grecs ne furent pas assez « réalistes » pour indiquer, dans leurs œuvres, une douleur trop violente et une attitude attristée; le caractère matronal, la couronne funéraire ou tout autre insigne du deuil, un rocher figurant le Sipylus, ou un tombeau devaient leur suffire pour reconnaître Niobé.

Puisque, chez les anciens, les vases étaient souvent destinés à enrichir les tombeaux et portaient des peintures en rapport avec cette destination, il n'est pas impossible qu'on puisse trouver aussi sur ces monuments des représentations de l'héroïne du Sipylus. Aussi croyons-nous reconnaître Niobé dans la description que M. Furtwængler donne du nº 3864 du catalogue des vases du Musée de Berlin. La peinture de ce vase offre « une femme complètement voilée, vue de face, assise sur un siége de pierre coupé à angles droits, la main droite touchant la joue, à côté du voile, la main gauche reposant sur les genoux. Femme en deuil près d'un tombeau? » Il est à noter que ce vase provient de Nola, et que presque toutes les représentations de Niobé, connues jusqu'à ce jour, ont été trouvées en Italie, où le mythe devait être très populaire. Mais il faudrait une étude très développée pour approfondir ces questions : nous nous contenterons d'avoir simplement appelé l'attention des archéologues sur l'iconographie de Niobé, assurément incomplète, malgré les importants travaux auxquels elle a déjà donné lieu.

MARTIN SCHWEISTHAL.

DE QUELQUES MANUSCRITS A MINIATURES

DE L'ANCIEN FONDS VATICAN

Qui veut aider à l'histoire complète de la miniature et de l'ornementation des livres doit dépouiller systématiquement les grands fonds des bibliothèques; il signale ainsi aux érudits spéciaux, dans ces collections énormes de manuscrits de toute époque, les matériaux qui peuvent leur être utiles et qui réclament leur attention. Des travaux considérables ont déjà été faits dans ce sens : on connaît, pour ne citer qu'un exemple, la récente publication de M. H. Bordier sur les manuscrits ornés du fonds grec de Paris. Un dépouillement qui rendrait de grands services serait à coup sûr celui de l'ancien fonds Vatican, où les trouvailles sont si nombreuses encore pour les chercheurs de tout ordre. Ayant eu l'occasion d'étudier une série assez considérable de manuscrits de ce fonds, provenant tous de la célèbre bibliothèque de l'érudit romain Fulvio Orsini, nous avons pris note des principaux volumes qui demanderaient à être examinés au point de vue artistique. Le lecteur en trouvera ci-dessous l'indication; s'il veut avoir des renseignements supplémentaires sur l'histoire de ces manuscrits ou sur les textes qu'ils renferment, il pourra se reporter à un livre sur le point de paraître[1]. Notre liste serait beaucoup plus longue, si nous y faisions figurer tout ce qui porte des bandes en tête de page, lettres ornées, etc.; mais cette abondance excessive d'indications nuirait au but que nous nous proposons : sauf quelques exceptions, justifiées par le caractère des motifs de décoration, nous nous bornons aux manuscrits qui présentent des figures peintes[2].

Dans la série des manuscrits grecs de l'ancien fonds Vatican, du n° 1288 au n° 1421, nous ne trouvons guère à signaler qu'un seul volume à miniatures; il est vrai qu'il est, à ce point de vue, d'une rare importance. C'est le *Vat. gr.* 1291, manuscrit de grand format, contenant les *Tables* de Ptolémée en belle écriture onciale, et qui appartenait en 1465 à Domenico Domenici, évêque de Brescia, bibliophile de quelque renom. Les colonnes des tableaux astronomiques et les encadrements sont à l'encre rouge. En

1. *La Bibliothèque de Fulvio Orsini, Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, Vieweg, 1887, xviii-93 pp. gr. in-8°.

2. Tous les volumes sont écrits sur parchemin et la plupart peuvent être considérés comme des exemplaires de luxe.

tête de chacune des douze colonnes des feuillets 22 et 23, se trouvent peints sur fond bleu les signes du zodiaque; aux feuillets qui suivent, les mêmes sujets sont répétés, mais sans fond spécial; plus loin, les peintures relatives aux mouvements de la lune sont sur fond d'or (ff. 45-47). La plus belle et la plus étendue des miniatures est au feuillet 9; elle représente Hélios et son quadrige, entourés des douze heures, des douze mois et des douze signes du zodiaque, inscrits dans trois cercles concentriques; le tout sur fond d'or. On sent, dans les représentations mythologiques, l'influence très directe des œuvres classiques, et on y constate clairement que cette influence s'est prolongée en Orient bien plus longtemps qu'en Occident[1]. L'intérêt principal de ce manuscrit tient en effet à l'époque de son exécution, qui peut être rapportée avec certitude au règne de Léon l'Arménien et à l'année 814[2].

Le fonds latin, que nous avons exploré du n° 3190 au n° 3456, fournira une moisson plus abondante aux historiens de la miniature. On devra voir les manuscrits suivants :

3198. *Rime* de Pétrarque et de Dante. xve siècle. Écusson de la famille florentine des Albizzi. Au verso du premier feuillet est un portrait de Pétrarque, de profil, peint sur un fond bleu foncé. La tête couverte d'une cape grise et rose rappelle, pour la finesse de l'exécution, l'admirable miniature de la Laurentienne.

3199. *Divine Comédie*, possédée par Pétrarque. xive siècle. Écusson. Les lettres initiales des chants sont ornées de têtes ou de fleurons.

3203. *Trésor* de Brunetto Latini. xive siècle. En tête, une miniature à fond d'or : un château au centre et deux scènes à personnages de chaque côté. Le corps des lettres ornées est d'or et presque toutes les miniatures du volume sont à fond d'or.

3207. Chansonnier provençal. xiiie siècle. Du f. 45 au f. 49, quelques portraits de femmes.

3209. *Les Vœux du paon*, épisode du *Roman d'Alexandre*. xive siècle. Miniatures de main française.

3211. Choix de poètes italiens. xve siècle. Encadrement du frontispice d'une ornementation très chargée, avec l'écusson de Louis III de Gonzague, marquis de Mantoue, protecteur de Mantegna, de Leon Battista Alberti, etc.

3219. *Rime* de Laurent de Médicis. xve siècle. Le volume, qui porte les armes d'un cardinal de la famille des Médicis, mérite d'être signalé pour la délicatesse de ses ornements.

3220. *Tesoretto* de Brunetto Latini, etc. xvie siècle, parchemin. Même observation.

3225. Fragments de Virgile, dits *Virgile du Vatican*[3].

3240. Cicéron. xve siècle.

1. Vérification nouvelle des observations de M. Kondakoff, dans l'*Histoire de l'art byzantin... dans les miniatures*, Paris, J. Rouam, 1886, in-4°.

2. Cf. *La Bibliothèque de F. Orsini*, p. 469.

3. Au cours des nombreux documents que nous avons recueillis sur l'histoire de ce célèbre manuscrit au xvie siècle, il est assez curieux de ne trouver, pour ainsi dire, aucune mention des peintures qu'il contient presque à toutes les pages, et qui en font un si important monument d'art. Les bibliophiles-philologues entre les mains de qui il s'est trouvé à la Renaissance paraissent n'avoir attaché aucun prix à cette décoration, et, pour un peu, Fulvio Orsini lui-même eût regretté qu'elle occupât de la place aux dépens du texte. Il faut faire une exception pour Raphaël que son goût si profond pour l'art antique avait mieux guidé : cf. nos *Petites notes sur l'art italien*, Paris, 1887 (1. *Raphaël et le Virgile du Vatican*).

3242. Cicéron. xive siècle. Les lettres ornées sont accompagnées en marge de demi-fleurs de lis superposées, alternativement d'or et d'azur.

3247. Lettres de Cicéron. xive siècle. Frontispice encadré d'ornements d'or assez curieux, contenant quatre fois les armes des Orsini et l'ours, symbole de cette famille. Le manuscrit vient d'un cardinal que nous croyons être Giordano Orsini.

3251. Virgile avec les scholies de Servius. xiie siècle. Il y a, aux premiers feuillets, trois peintures assez grossières relatives aux *Bucoliques*.

3255. Virgile, *Géorgiques*, *Catalectes*. Ornements élégants aux lettres initiales. Le frontispice des *Géorgiques* est une scène de labour, d'après une représentation antique. Manuscrit exécuté à Rome par Pomponius Laetus, dans la seconde moitié du xve siècle.

3272. Properce, Tibulle, Catulle. xve siècle.

3286. Juvénal. Manuscrit lombard du xie siècle. Les lettres initiales des satires sont ornées de figures.

3295. Martial. Frontispice très riche avec des amours. Manuscrit exécuté par Pomponius Laetus.

3297. Traduction de l'*Iliade*. Fin du xve siècle.

3305. Perse et Térence. xiie-xiiie siècle. Au f. viii v^{o} est une peinture occupant toute la page et où de petites inscriptions indiquent le nom de tous les personnages. On voit le grammairien Calliopius expliquant Térence à des auditeurs assis au dessous de lui (*Romani*). Térence est assis à sa droite dans une attitude méditative; à sa gauche, deux hommes debout et gesticulant sont désignés par *adversarii;* un lecteur, plus instruit de l'histoire de Térence, a écrit au dessus : *Luscius Lavinius*. Au dessous de cette peinture et dans le même encadrement sont deux scènes de l'*Andrienne*. Le manuscrit appartient à la série des textes illustrés de Térence; mais ni l'agencement des groupes de chaque scène, ni les costumes ne sont dans la tradition antique. Les dessins sont à la plume et quelquefois rehaussés de couleur; ils ne dépassent pas le f. xlix; à partir de là, les blancs ménagés par le copiste ne sont pas remplis.

3330 et 3331. Troisième et quatrième décades de Tite-Live, transcrites par Poggio en 1453 et 1455. Ces magnifiques volumes, de grand format, ont tous les deux un encadrement splendide sur la première page; l'écusson soutenu par des anges a été effacé; des figures diverses et de petits sujets (jeune fille avec un oiseau, etc.) trouvent place dans l'ornementation générale, suivant la mode du temps. Ce Tite-Live est assez beau pour justifier notre hypothèse que c'est celui-là même que vendit Poggio pour s'acheter une villa à Florence. Ils sont du même style que certains manuscrits exécutés pour les Médicis et aujourd'hui exposés dans les vitrines de la Laurentienne.

3332. Quatrième décade de Tite-Live. xve siècle.

3335. Suétone. xve siècle. Frontispice assez lourd.

3337. Abrégé de Valère Maxime. xve siècle.

3340. Paul Orose. Manuscrit lombard du xie-xiie siècle. Les 28 premiers feuillets ont les marges couvertes de dessins à la plume représentant les scènes de l'histoire d'Orose avec les costumes du xiie siècle.

3344. Traduction de Diodore. xve siècle. Ornementation à la plume, inachevée. Provenance napolitaine.

3348. Traductions de Platon. xve siècle.

3365. Commentaire de Francesco Contarini. Autographe du patricien de Venise Bernardo Bembo. Au frontispice, les écussons de l'auteur et du transcripteur sont suspendus à un arbuste planté dans un vase antique.

3336. Poésies de Landino. Exemplaire exécuté à Florence et offert à Bernardo Bembo. Au frontispice, ses armes et la devise VIRTVS HONOR dans une banderole; la lettre initiale Q contient une représentation de Léda avec le cygne.

3373. Panormita, les *Dicteria* du roi Alphonse. XVe siècle. Provenance napolitaine.

3376. *Declamationes* de Sénèque. XIVe siècle. Le frontispice a diverses figures, parmi lesquelles, au bas de la page, un singulier symbole qui nous est inconnu : un ange nu, nimbé d'or et les ailes ouvertes, joue de la cornemuse devant un petit ours assis.

3406. Autographe de la vie du cardinal Mellini par Platina, bibliothécaire de Sixte IV. Exemplaire de dédicace.

3416. Traduction d'Onosandre et d'Elien. XVe siècle. Outre les ornements ordinaires, le manuscrit contient des figures stratégiques aux encres de couleur.

Les *Vat. lat.* 3264 (*Fastes* d'Ovide), 3279 (*Thébaïde* de Stace), 3285 (Lucain), et 3302 (Silius Italicus) méritent une mention spéciale. Ainsi que les manuscrits cités plus haut 3255 et 3295, cette collection de poètes latins a été écrite par le célèbre Pomponius Laetus, et très probablement sous le règne de Paul II ou de Sixte IV. Il les destinait à ses élèves, comme on le voit par le commentaire perpétuel dont il a enrichi les marges et qui comprend des notes historiques, mythologiques et littéraires. Sans être absolument semblables, ils sont tous d'un format portatif et commode; ce sont des livres familiers, tels que devaient les aimer les humanistes de la Renaissance. Les quatre volumes que nous réunissons ici ont été exécutés, comme nous le démontrons ailleurs[1], pour un bibliophile romain resté jusqu'ici inconnu, un certain Fabio Mazzatosti. Ils ont au frontispice le même écusson hexagone, inscrit dans une couronne verte que soutiennent deux amours aptères[2]. Ils ont été confiés au même miniaturiste : le caractère de l'ornementation est identique dans les lettres au début des livres, dans les enroulements de branches qui encadrent soit trois marges, soit deux marges de la première page et enserrent une grande initiale d'or. Les mêmes figures de fantaisie, notamment un perroquet et un lapin, entrent dans cette décoration d'un goût parfait.

Le Silius Italicus offre surtout des particularités intéressantes, il est le seul de la série qui ait conservé sa reliure ancienne. Elle est en cuir vert, à tranches dorées et gaufrées; le dos a quatre nervures sans ornements d'or, et les plats sont décorés d'arabesques d'or posées aux petits fers. Quatre fermoirs s'adaptaient autrefois aux trois côtés ouverts du volume. Les feuillets de vélin sont rayés de trente-trois lignes à la page, et la transcription et l'ornementation paraissent encore plus soignées que dans les trois autres manuscrits. Ce qui appelle surtout l'attention, c'est une suite de sept dessins à la plume sur un cahier préliminaire de quatre feuillets, en tout semblable aux autres cahiers du volume et rempli soit à la même époque, soit un peu plus tard. Voici la description sommaire de ces dessins. Le premier, au verso de la première page, qui

1. Cf. *La Bibliothèque de F. Orsini*, pp. 201 et 450.

2. D'azur au lion d'or à la massue de même. Gratté dans deux des manuscrits, cet écusson est reconnaissable par la comparaison avec les deux autres.

est restée vide, représente Annibal à cheval; sur la page en face, Scipion l'Africain, à cheval également, mais dessiné avec plus de soin, est dans l'attitude d'un chef qui harangue ses soldats. Au verso, une sorte d'ange à genoux, les cheveux flottants, les mains croisées sur la poitrine, paraît supplier; en face, s'avance un char traîné par deux chevaux richement ornés; il est surmonté d'un pavillon conique, ajouté après coup, sous lequel est assise une femme majestueuse, un javelot à la main et portant cuirasse; c'est sans doute la reine Asbyté qui joue un rôle si important dans le second livre du poème de Silius. Les pages suivantes contiennent un Hercule avec la peau du lion, debout et appuyé sur sa massue, et un buste antique, lauré, qui paraît être celui de Scipion. La dernière page est occupée par un dessin inachevé du blason des Mazzatosti, au centre d'une magnifique couronne de fleurs et de fruits. Ces compositions sont relatives, on le voit, au sujet des *Puniques*. Elles s'inspirent de l'antiquité à la façon des œuvres florentines de la seconde moitié du xve siècle. Le dessinateur de ce cahier, conclurons-nous, en attendant que la question soit mieux étudiée, était un artiste florentin vivant à Rome, peut-être à l'époque où Botticelli et Ghirlandajo travaillaient à la Sixtine.

P. DE NOLHAC.

UNE STATUE DE CHIEN

AU MUSÉE ÉGYPTIEN DU LOUVRE

(PLANCHE 31.)

Quand on remonte un peu haut dans l'histoire des institutions sociales de l'antique Égypte, quand on en arrive à cette période que Lepsius appelait l'ancien empire et qui, pour lui, s'étendait jusqu'après la 12e dynastie, on se trouve en présence de mœurs essentiellement patriarcales.

La vie de famille déborde et se trahit à nos regards jusque dans ses détails les plus infimes.

Sans doute, l'Égyptien est déjà très religieux. Mariette l'a bien démontré en étudiant les monuments de cette époque. Mais la religion a pour sanctuaire le foyer domestique, et l'on ne considère encore comme profane rien de ce qui fait les préoccupations journalières de ce grand enfant qu'on appelle l'homme.

M. Ravaisson a dit souvent qu'aux temps primitifs on se sentait plus près du divin par une royale simplicité et une candeur en quelque sorte surnaturelle. Certains détails des plus vieux tombeaux égyptiens semblent confirmer cette idée. Devant la mort, la représentation même des scènes les plus intimes du mariage, aperçues de ce point de vue, ne semblaient être obscènes, pas plus qu'on ne croyait triviale la peinture des travaux et des passe-temps quotidiens.

C'est ainsi que les monument archaïques nous ont fourni d'innombrables données sur la vie agricole, — avec les divers animaux alors domestiqués, la pêche, la chasse, le labourage, la récolte, l'élève des bestiaux, les métiers les plus variés, l'état des esclaves mâles et femelles, l'organisation des grandes maisons féodales, etc. — Aussi ne faut-il pas nous étonner si nous avons sur le chien des documents tout particuliers.

Le chien fait alors partie de la famille. Tandis que les serviteurs les plus importants et parfois les fils se prosternent la face contre terre devant le maître, lui, il se tient gravement assis à côté de son siége et reçoit pour sa part avec lui les hommages de la foule.

Sa place est celle qu'occupe le fils, avec lequel il s'échange, pour ainsi dire, dans les bas-reliefs et qu'il accompagne dans d'autres cas. Si la femme, au lieu d'être assise ou debout auprès de son époux, est couchée à ses pieds, le chien jouit de la même faveur, et c'est lui qui a dans le maintien le plus de dignité. Son seul rival dans certaines mai-

sons est un singe du centre de l'Afrique — ordinairement « en paletot », comme nos levrettes, à cause des intempéries du climat.

Ajoutons d'ailleurs que les espèces de chiens domestiques sont déjà alors des plus variées, à peu près telles que nous les retrouvons actuellement. Un savant naturaliste du Jardin des Plantes m'avait demandé de composer avec lui un grand ouvrage sur les animaux dans l'ancienne Egypte. Je lui ai alors proposé de commencer par le chien, en destinant à la *Gazette archéologique* cette étude commune. Mais il a été effrayé par l'étendue de ce travail, qui demanderait, dit-il, un volume.

On voit par là que, si le système de M. Darwin était exact, il faudrait faire remonter, pour le chien, la création des espèces par sélection bien avant quatre ou cinq mille ans.

Je ne saurais remplacer dans cet article mon savant collaborateur. Aussi me bornerai-je à effleurer le sujet par quelques notes.

Si nous ouvrons les *Denkmæler* de Lepsius, c'est sous l'ancien empire, et seulement à cette époque, que nous rencontrons à chaque pas le chien. Plus tard, le défunt, devenu un autre Osiris, reçut bien toujours les hommages de sa famille et de ses gens, mais l'animal domestique parut inutile et déplacé.

La raison s'en perçoit facilement. En effet, sous l'ancien empire, on peignait la vie; sous le nouvel empire, on peignait la mort. C'était l'Osiris mort qu'on vénérait à la dernière époque, et comme le chien ne devenait pas un autre Osiris[1], il devait nécessairement disparaître.

Il suffit, pour s'assurer de ce fait, de parcourir rapidement notre Musée égyptien et de regarder, par exemple, les nombreuses stèles qui remplissent la salle du rez-de-chaussée.

Jamais, chez les modernes, on ne trouve d'autre chien qu'Anubis, « le guide des chemins éternels », placé souvent sur le simulacre d'un édifice funéraire, dont il était sans doute autrefois le gardien.

Mais le plus ordinairement, Anubis, jouant désormais le rôle d'Hermès et conduisant devant son juge celui qui venait de trépasser, n'a que la tête de chien d'Afrique[2] et le

1. Notre regretté Mariette a bien soutenu que l'Apis devenait Osiris (Osor-apis = Serapis) comme bœuf mort. Mais c'était là une grave erreur. Jamais l'ibis ne devient un Osiris après sa mort. Il reste Thot, comme on peut s'en assurer au Musée du Louvre. Il en est de même pour tous les autres animaux sacrés qui, morts ou vivants, représentent seulement la divinité qu'ils incarnent. Si l'Apis est aussi Osor-apis (soit pendant sa vie, soit après sa mort), c'est que, comme nous l'enseigne expressément Plutarque, les Egyptiens y voyaient une incarnation d'Osiris, tout autant qu'une « seconde vie de Ptah ». C'est pour cela que, selon les papyrus grecs du Serapeum et selon des papyrus hiératiques souvent visés par M. Brugsch et par d'autres égyptologues, le deuil d'Apis suivait le même rituel que le deuil d'Osiris. Comme pour Osiris, on engageait, quand le bœuf Apis mourait, deux jumelles représentant Isis et Nephthys (ce furent Taous et Tavé du temps de Philométor) qui devaient pleurer l'Osiris. Cette scène est représentée d'ailleurs par des bronzes, échangeant la momie d'Osiris contre un bœuf sur lequel se penchent Isis et Nephthys ailées.

2. Anubis paraît être un chien de l'Afrique centrale, noir et blanc, très élancé, ressemblant un peu et de loin à un danois. J'en ai vu un jour un spécimen rapporté par un voyageur. L'identité de ce chien avec les représentations coloriées d'Anubis était frappante. Nous devons ajouter que plusieurs des chiens domestiques représentés sur les tombeaux de l'ancien empire sont de la même espèce qu'Anubis. Notre savant ami du Muséum d'histoire naturelle nous a dit connaître à merveille ce chien, qu'il a pu voir souvent pendant son séjour en Afrique.

corps d'homme. C'est surtout dans les légendes chrétiennes qu'il redevient un chien ou un chacal, pour conduire les moines près des mourants ou des morts et leur montrer les destinées d'outre-tombe. Parfois, du reste, alors l'homme à tête de chien, le cynocéphale, (qu'il ne faut pas confondre avec le singe du même nom), suit les apôtres pour les aider dans leurs missions et dévorer leurs ennemis. Les légendes coptes abondent sur ces dernières transformations du chien déifié.

Mais tel n'était pas le rôle que lui avaient attribué les traditions un peu antérieures. Au commencement de la domination romaine, Anubis (que l'absence du chien du sud de l'Afrique en Égypte aux récentes périodes faisait confondre avec un chacal) est, dans les compositions philosophiques ou gnostiques écrites en démotique, non plus un appariteur divin et pas encore un pieux génie converti, selon le rêve d'Origène[1]. Tantôt c'est un valet de bonne maison auquel on dit de mettre le couvert pour donner à dîner aux dieux, qu'on envoie chercher la barque — j'allais dire un fiacre — à leur usage, etc., etc.; tantôt c'est un esprit fort — le plus voltairien des êtres — que sa fréquentation des cadavres a fait réfléchir aux destinées des hommes et qui ne croit plus à rien qu'à la mort et à la destruction finale.

Nous devons dire que, sous cette forme, Anubis est devenu carrément un chacal et qu'il s'inspire peut-être des raisons que ses « entretiens » prêtent au vautour.

« Le vautour dévorait les oiseaux *abu* sur la montagne. Isis vit cet oiseau qui « n'épargnait nul autre. Il arriva un jour qu'Isis lui dit : Voyons, oiseau, mon œil est « choqué de tes actions et ma vue de tes méfaits. — L'oiseau dit : Il en est ainsi parce « qu'il m'est arrivé ce qui n'est arrivé à aucun autre oiseau volant, en dehors de moi. — « Isis lui dit : Oiseau, qu'est cela? — L'oiseau dit : C'est quand j'ai vu jusqu'au « mauvais principe du monde, quand j'ai connu l'univers jusqu'à l'abîme. — Isis lui « dit : Oiseau, comment cela t'est-il arrivé? — L'oiseau reprit : Cela m'est arrivé parce « que j'ai eu faim, quand je me suis attardé à la maison, quand j'ai laissé mon repas en « disant : Grande est la vision que je ferai; je méditerai à cela et je resterai dans ma « maison. En conséquence, je n'ai pas mangé, après cela, parce que, de même que ton « œil était choqué, mon œil aussi était choqué en voyant ces choses. Mais ce qui m'est « arrivé à moi n'est arrivé à aucun autre oiseau volant, en dehors de moi. Cela m'a été « donné quand j'ai enchanté le ciel pour voir les choses qui s'y passent, quand j'ai « entendu ce que Ra, le disque sublime, père des dieux, établit pour le monde chaque « jour dans la nuit. — Isis dit : Voyons, oiseau, ce qui t'est arrivé et pourquoi. — Il lui « dit : Cela m'est arrivé parce que je n'ai point porté ma nourriture à ma bouche « pendant la journée et que je n'ai point mangé après que le disque du soleil s'en est « allé à l'horizon; car, quand je reste ainsi jusqu'au soir, mon palais est desséché. —

1. On sait qu'Origène croyait que tous les dieux du paganisme étaient des esprits élevés mais dévoyés, qui finiraient par se convertir au christianisme. Les légendes coptes sur Anubis converti appartiennent à cette série d'idées.

« Voilà qu'Isis vit l'oiseau et les paroles qui étaient dans son cœur. Il passa un moment « à rire. L'oiseau comprit qu'Isis avait vu pourquoi il riait..... »

Viennent ensuite des développements assez étendus sur tous les êtres qui s'entre-mangent et ne peuvent faire autrement. Ceux qui veulent connaître cet exposé de la théorie darwinienne, jointe à la négation de tous les principes, quelconques, de la morale, et de toute religion, n'auront qu'à lire le gros livre démotique des « entretiens du chacal Koufi et de la chatte éthiopienne » que je suis en train de traduire par fragments dans ma *Revue égyptologique*. Mais il est facile de voir — par le passage même reproduit plus haut — que le chacal, dévorant les cadavres des hommes — et même des dieux égyptiens, — a eu pour ses négations suprêmes les mêmes raisons que le vautour. Aussi est-il impossible de rêver un libre-penseur plus avancé que le chacal Koufi discutant avec la pieuse chatte éthiopienne, symbole de Bast, œil du soleil[1]. Ce n'était pas sa faute, à ce pauvre Anubis, si les naturalistes du temps avaient vu en lui, au lieu d'un chien gardien de la maison funéraire, un de ces terribles chacals, violateurs des tombes, que les Choachytes craignaient tant et dont Osoroer parle en soupirant dans sa célèbre requête grecque.

Mais laissons là Anubis pour en revenir au chien domestique, et abandonnons définitivement l'époque moderne pour nous occuper de l'ancien empire.

Nous avons dit tout à l'heure que les représentations de chiens à cette période étaient innombrables. Aussi nous bornerons-nous pour le moment à quelques exemples pris au hasard dans les *Denkmæler* de Lepsius.

Dès la 4[e] dynastie (*Denkm.*, II, pl. 6), nous voyons des chiens de chasse accompagner le *suten rech* Amten, auquel le roi avait accordé par acte royal un domaine considérable, et poursuivre avec lui différentes espèces de biches.

Plus loin (pl. 9) Chufu ra enanch, un des amis royaux de Chufu (le Chéops fondateur de la célèbre pyramide), figuré debout, appuyé sur son bâton, ayant à côté de lui son chien avec un collier au cou, fait défiler en sa présence ses vassaux, parmi lesquels on en distingue un portant son étendard, un autre lui présentant les comptes de ses biens (dont de nombreux scribes prennent note), d'autres enfin lui amenant 835 bœufs, 220 vaches ou agneaux, 2235 boucs ou chèvres d'une espèce, 974 d'une autre, 760 ânes, etc. Dans le même tableau, on aperçoit divers travaux des champs, que dirige un intendant, lui aussi suivi de son chien (tombeau n° 75).

Plus loin encore (pl. 13, tombeau n° 86), toujours du temps de la 4[e] dynastie, c'est le grand prince et royal fils Ntef nib em χut qui assiste aux nombreux travaux de ses gens, sculptant des statues, soufflant le verre, fabriquant des vases ou des ustensiles de toute sorte, foulant le raisin dans le pressoir et emplissant de grandes jarres de vin nouveau, etc., tandis que sa femme, enveloppée seulement d'une gaze légère dessinant

1. Le chacal fait allusion à ce mythe antique dont il se moque.

ses formes, appuie la main sur son épaule, et que son chien, debout à ses pieds et *vêtu*, semble considérer attentivement tout ce qui se passe.

Pl. 17[c] (tombeau 57[e]), un autre prince royal de la famille de Snefru s'est assis pour une semblable vérification, et sous son siège se dresse également son chien, dont le nom nous a été conservé et qui s'appelait *Abou*.

Pl. 36[a] (tombeau 90), toujours de la 4[e] dynastie, Tebehn se tient droit, la main sur un long bâton avec lequel joue son fils. Derrière lui est son chien Keni — ce qui n'empêche pas des *hon-ka* ou prêtres funèbres de lui rendre leurs hommages. Notons que dans un tableau parallèle (le B), une petite fille remplace le fils près du bâton, comme un singe à ceinture remplace le chien.

Pl. 47 (tombeau 5). Nous en sommes arrivés à la 5[e] dynastie. Le royal ministre Pehenuka reçoit, avec les comptes de ses bestiaux, ceux des gerbes de ses moissons qu'on est en train de couper. Une jeune fille, entièrement nue (sauf la tête), en vanne devant lui les *nès* ou graines, tandis qu'un jeune homme, également nu, sauf une ceinture placée beaucoup trop haut, semble être vivement impressionné par les attraits de la jolie fille dont il est chargé d'aider le travail en écartant les fragments de paille et de son. Deux scribes, avec la schenti, montrent leurs registres; des intendants, également vêtus, comparent les mesures de capacité ou apportent les gerbes. Un esclave nu, mais avec un geste de pudeur, s'approche pour faire son rapport. Quant au maître, il est gravement assis dans un confortable fauteuil à bras, regardant languissamment tout cela, le bâton de commandement à la main, avec sa femme Hotephires couchée à ses pieds, qu'elle embrasse, et son chien Trim sous son siège.

Pl. 52 (tombeau n° 6), même dynastie. Nous nous trouvons en face du parent royal, intendant de la maison du Pharaon, I-meri. Il paraît que ce grand personnage, sans doute à cause de ses fonctions, était surtout préoccupé des questions relatives à la cuisine; car on est en train de tuer devant lui et de découper des antilopes, d'apprêter des lièvres ou des lapins, de faire cuire des oies, d'apporter des provisions de toute sorte dont on charge les tables et les dressoirs. Pendant ce temps, pour charmer ses loisirs, le grand majordome se fait faire de la musique instrumentale ou vocale, et voit danser, sauter et chanter de jolies esclaves, en face de beaux pages. On avait sans doute ordonné la répétition préparatoire de la fête nocturne (*herut*) qui devait suivre ce repas royal, comme dans le roman démotique de Setna. C'est donc toujours dans l'exercice de ses fonctions que I-meri contemple toutes ces choses, depuis son fauteuil, sentant une fleur de lotus pour combattre les odeurs de cuisine, avec son chien, Akena, couché à ses pieds, le nez contre terre et semblant flairer de loin les bons morceaux.

La planche 60 (tombeau 16), 5[e] dynastie, nous fait assister à une chasse dans les marais. Le grand scribe en question lance le *bou merang*[1], comme cela se pratique encore dans certaines parties de l'Océanie, depuis une barque, qui contient également sa

1. Notre Musée égyptien possède quelques-unes de ces armes de chasse.

femme et son fils. Son chien, dont nous ignorons malheureusement le nom, se précipite à l'eau pour rapporter les oiseaux aquatiques blessés.

Lors de la 6[e] dynastie, les mœurs sont les mêmes. La planche 107, relative à un nommé Choumes, nous le montre suivi de trois chiens, d'espèces diverses, tenus en laisse par des domestiques. Il y a une sorte de lévrier, un dogue et un autre chien habillé difficile à bien distinguer.

Arrivons en à la 12[e] dynastie, qui, comme l'a remarqué Mariette, ne paraît pas avoir été très distante chronologiquement de la sixième. L'un des plus remarquables tombeaux de cette période est celui de Beni Hassan, dont nous avons déjà très souvent parlé. Rien de plus varié et de plus curieux que les scènes qu'il nous présente. Il s'agit alors de ce prince Chnumhotep qui possédait à la fois, comme Abraham, une Sarah très légitime et fort respectée, et une Agar fort intéressante et très soumise. J'ai autrefois décrit cet intérieur romantique, dans lequel la servante, honorée des faveurs du maître, témoignait, ainsi que son fils, qui était le fils de celui-ci[1], les plus grands égards pour la « maîtresse de maison » (nebt-pa) et pour les petits princes ses enfants[2]. Eh bien, ce même Chnumhotep avait pour les chiens une affection toute particulière. Nous le voyons, par exemple, à la planche 132 (conf. 131, même registre) chassant avec un arc des biches et des antilopes, en compagnie de ses fils légitimes, nommés Nachtnehera et Chnumhotep, et d'un autre Chnumhotep, né de la servante dont nous parlions tout à l'heure. Plusieurs de ses chiens prennent devant lui une part très active à la chasse. Deux autres (un lévrier et un chien d'arrêt) sont tenus derrière lui en laisse par un piqueur. Enfin, un chien plus privé — ce que nous nommerions un chien de salon — reste toujours aux pieds du maître et s'amuse avec un gardeur d'oies.

Dans un autre registre (pl. 131), Chnumhotep est au repos. Il reçoit une longue planchette apportée par le scribe royal Nofréhotep et qui lui annonce qu'en cette année, 6[e] du roi régnant, des Asiatiques *Amu* viennent pour lui apporter des offrandes. Ces Asiatiques, au nombre de 37, hommes, femmes et enfants, sont des Sémites à longs cheveux et à longues barbes qui ont chargé leurs ânes de parfums d'Arabie. On dirait la famille de Jacob venant en Égypte échanger de la myrrhe contre du blé pendant un temps de famine. Tout le tombeau de Chnumhotep semble être un commentaire perpétuel des scènes patriarcales de la Genèse. Cette tribu d'Hébreux[3] est du reste bienveillamment accueillie aussi par Chnumhotep, accompagné de son fils du même nom et de trois de ses chiens, dont un lévrier et deux bassets; toute la domesticité fait cortège en grand appareil.

1. Il est à remarquer qu'aucun fils né hors mariage, même fils d'esclave, n'était considéré comme bâtard en Égypte. Cette assertion de Diodore a été confirmée par tous les documents originaux et particulièrement par les contrats démotiques étudiés par moi.

2. Dans la planche 128, on voit aussi, derrière la maîtresse de maison Chati et ses filles, la servante intendante Dja, accompagnée de son fils Chnumhotep et de différents autres personnages de la *familia*. C'est ce même petit Chnumhotep, fils de l'intendante, qui, dans la planche 132, suit modestement son père et ses frères légitimes.

3. Certains Sémites étaient alors nommés *Aperiu* ou *Hébreux*. Les Beni Iakob et les Beni Ioseph, qu'a retrouvés mon élève Groff, en faisaient partie.

Comme il faut en finir, signalons seulement encore la planche 134 représentant, à la lettre A, la revue d'un corps d'infanterie et le transport d'un colosse qu'une multitude d'hommes traîne, conformément aux ordres de l'architecte, debout sur les genoux de la statue[1], et à la lettre B, le portrait de cet architecte, ayant en mains le fouet et le bâton, symboles de son autorité, et sous sa chaise, une petite chienne de l'espèce des bassets.

Je ne suivrai pas l'histoire du chien dans la littérature égyptienne, depuis les contes et les récits populaires les plus antiques jusqu'à celui du prince prédestiné, auquel les Hathors avaient annoncé à sa naissance plusieurs crises funestes, détournées par sa femme, et qui devait mourir par l'imprudence du caniche élevé par lui.

Véritablement, en voilà assez sur ce sujet. On pourrait finir par croire que je veux offrir pour idéal à mes lecteurs cette prescription d'un rituel démotique de la salle à colonnes :

« Se transformer en chien. — Est-ce que l'Osiris Imouth ne s'est pas transformé en « chien? etc. »

Je termine donc en leur présentant notre chien du Louvre dans l'héliogravure ci-contre.

Ce chien domestique, récemment acquis, est le seul jusqu'à présent dont on connaisse une statue, ce qui semblerait nous conduire à la période de l'ancien empire, pendant laquelle le chien jouait un si grand rôle. Malheureusement, nous n'avons pas de terme de comparaison. Nous ne hasarderons donc aucune attribution précise.

Dans tous les cas, si l'on excepte le devant du cou, non achevé, notre chien est d'une bonne facture. Nous signalerons surtout les lignes bien comprises de la croupe et du dos, les courbes puissantes du poitrail, les attaches vigoureuses des membres. On ne peut en juger par les reproductions photographiques qu'on a prises et qui, mal posées, mal éclairées d'un jour trop cru, déforment l'œuvre, en faisant disparaître l'harmonie des contours.

Il faut aller voir ce monument lui-même à l'entrée de la salle historique, au premier étage du Musée égyptien du Louvre.

EUGÈNE REVILLOUT.

1. Le récit hiéroglyphique de ces travaux en accompagne la représentation.

LE RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX

AU TRÉSOR DE GRAN

(PLANCHE 32.)

Les reliquaires de la vraie Croix constituent une des séries les plus nombreuses parmi les monuments d'orfèvrerie byzantine parvenus jusqu'à nous. Soit qu'ils aient été envoyés en présents à des princes ou à des églises d'Occident par les empereurs d'Orient, soit qu'ils appartiennent au butin fait par les Croisés à Constantinople, en 1204, leur caractère sacré a contribué à les préserver de la destruction; quelques-uns, il est vrai, ne nous sont pas parvenus dans leur état primitif, et ont été plus ou moins bien restaurés par les orfèvres occidentaux; mais d'autres, en assez grand nombre, sont aujourd'hui presque aussi bien conservés que le jour où ils sortirent de la boutique de l'orfèvre byzantin.

Ces reliquaires affectent généralement la forme de croix ou de tableaux, plus ou moins grands, avec ou sans volets, au centre desquels est enchâssée une croix à double traverse faite de la relique retrouvée par sainte Hélène. Je parlerai seulement ici, très succinctement d'ailleurs, des objets affectant la forme de tableaux à propos du reliquaire de l'église primatiale de Gran. On connaît environ une douzaine de ces monuments byzantins. Le plus ancien, mais aussi le plus petit, est le reliquaire de Poitiers, envoyé par l'empereur Justin à sainte Radegonde (VIe siècle)[1]; puis vient le reliquaire de Limbourg-sur-la-Lahn, qui date de Constantin Porphyrogénète (Xe siècle)[2]; je mentionnerai également sans les décrire ou chercher à les dater, ce qui serait fort long, ceux que possèdent ou possédaient le trésor de Saint-Pierre, à Rome[3], le Musée de Sigmaringen[4], l'église de Saint-Vit, à Prague[5], la cathédrale de Namur[6], la cathédrale de Brescia[7], le trésor deSaint-Marc, à Venise[8], l'église Sainte-Marie, à Cologne[9]; de ce dernier, il ne

1. Texier, *Essai sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*, pl. II. — X. Barbier de Montault, *Le Trésor de Sainte-Croix de Poitiers*, pl. I.

2. Aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII Porphyrogenitus und Romanus II.*

3. Connu sous le nom d'*encolpium* de Constantin; publié dans Bock, *Kleinodien des römischen Reiches*, pl. 20, n° 28. Bock attribue ce reliquaire au XIIe siècle; C. de Linas (*Orfèvrerie cloisonnée*, t. I, p. 332 et s.) au VIIe et au Xe siècle; M. Barbier de Montault (*Trésor de S. Croix de Poitiers*, p. 257), au VIIIe ou au IX siècle.

4. Lehner, *Verzeichniss der Emailwerke*, 1872, p. 4.

5. Bock, *Mittheilungen der KK. Central-Commission*, Wien, 1870, t. XV, p. 16.

6. Weale, *Catalogue des objets d'art religieux*, Bruxelles, 1864, p. 88.

7. A. Valentini, *Le Santissime croci di Brescia*, Brescia, 1882, in-8°.

8. Pasini, *Tesoro di San Marco*, pl. XXIII.

9. Aus'm Weerth, *ouv. cité*, p. 12-13.

subsiste d'ailleurs que des fragments. Il y avait également un tableau de ce genre autrefois à la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris[1], un autre à l'abbaye de Grandmont[2], un à Clairvaux[3], et Gori a publié ceux de Cortone[4] et de Murano[5]; un dernier en fut donné à la *Scuola della Carità* de Venise, en 1463, par le cardinal Bessarion[6]; il se trouve aujourd'hui à la Schatz Kammer de Vienne. On pourrait, à la rigueur, ranger dans cette classe le beau reliquaire de l'église Saint-Mathias de Trèves, plusieurs fois publié, si ce dernier n'était pas absolument de facture occidentale[7] et ne rappelait que par sa forme les reliquaires venus de Byzance.

Si je mentionne tous ces tableaux, ce n'est point dans l'intention de faire de chacun d'eux une étude particulière, mais simplement pour montrer que le reliquaire de Gran, qui n'est d'ailleurs pas inédit, mais n'a jamais été très fidèlement gravé, appartient à un groupe important de monuments byzantins. De plus, je crois devoir insister sur sa provenance probable, qui me paraît augmenter l'intérêt de ce reliquaire. Cette origine, déjà indiquée par C. de Linas[8], paraît être ignorée en Hongrie. C'est une raison pour la signaler à nouveau.

S'il n'atteint pas à la beauté de la splendide croix en or émaillé qui a appartenu à Mathias Corvin, le reliquaire de la Vraie Croix du Trésor de Gran n'est cependant pas dépourvu d'intérêt ni même de valeur artistique. Les émaux en sont finement exécutés, les attitudes des personnages très passables, les ornements de la bordure fort délicats. Le tableau tout entier composé de plaques d'or et d'argent doré, clouées sur une âme de bois de chêne, mesure 0m 350 de haut sur 0m 250 de large[9]. La partie centrale, de forme rectangulaire est entourée d'une large bordure estampée et repoussée ; elle enchâsse en son centre une croix de bois à double traverse; c'était sur cette croix, bordée de bandes d'émaux cloisonnés semés de croisettes, qu'était autrefois fixée la relique. La décoration de ce compartiment central est divisée en trois parties ou registres par des bandeaux d'émail cloisonné dont le dessin a été maintes fois reproduit par les artistes byzantins. Dans le registre supérieur on voit deux anges à mi-corps, les ailes éployées, les mains étendues, pleurant; au deuxième registre, sont représentées à gauche et à droite de la croix les figures traditionnelles de Constantin et de sainte Hélène, que désignent les inscriptions :

1. Morand, *Histoire de la Sainte Chapelle*, p. 44.
2. Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 834 et suiv.
3. D'Arbois de Jubainville, *Revue des Soc. sav.* 5e série, t. V, p. 497.
4. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III, p. 129 et suiv.; pl. 18, 19. Le reliquaire de Cortone, absolument semblable de forme aux autres, est en ivoire.
5. *Ibid.*, III. p. 137, pl. 20. — Le reliquaire de Murano est également dessiné dans le recueil manuscrit de Gravembroch, conservé au Musée Correr à Venise, t. I, folio 2.
6. Dessiné par Gravembroch, ms. *cité*, t. III, folio 4; Publié dans Pasini, *Tesoro di San Marco in Venezia*, Appendice II.
7. Didron, *Annales archéologiques*, t. XIX. — L. Palustre et Barbier de Montault, *Le Trésor de Trèves*, pl. XXI-XXV.
8. *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, I, 350.
9. Dr Josef Danko, publication photographique du Trésor de Gran : *Geschichtliches beschreibendes und urkundliches aus dem Graner Domschatze*, Gran, 1880, in-folio.

O K   H Є
A' ω   A Λ
Γ N   Γ Є'
I Ϛ   I' N
O AN   A H
C TI'
NOϨ

Quatre disques d'émail cantonnent la croix et portent le monogramme X̄, Χριστός. L'empereur et l'impératrice sont nimbés et couronnés, et en grand costume; inutile d'insister sur un accoutrement que l'on rencontre dans nombre de monuments byzantins, notamment dans les plaques d'émail provenant d'une couronne, découvertes en 1860 à Nyitra Ivanka, en Hongrie[1] (XI[e] siècle).

Le registre inférieur est divisé en deux parties par la haste de la croix, et on y a représenté deux sujets. A gauche, on voit Jésus allant vers la Croix IC (Ἰησοῦς) XC (Χριστός) ЄΛΚΟΜЄΝΟC ЄΠΙ ϚΡȢ (σταυροῦ). Le Christ barbu, nimbé et couronné d'épines, les mains liées, est poussé par derrière par un soldat. Devant lui marche un personnage vêtu d'une robe talaire et d'un vaste manteau, chaussé de bottines. Sur sa tête est posé un bonnet ou un casque — le doute est possible. J'incline plutôt pour le bonnet, car le reste du costume n'a rien de militaire. Je ne vois pas trop bien quel personnage l'artiste a voulu représenter ici; le *Guide de la peinture* ne le mentionne point; il ne figure pas non plus dans la même scène figurée sur le reliquaire du cardinal Bessarion, monument assez postérieur, il est vrai, au tableau de Gran. La descente de Croix, Η ΑΠΟΚΑΘΗΛωCIC, figurée dans le compartiment de droite, ne s'écarte nullement du type consacré par l'art byzantin. Joseph monté sur l'échelle, tient le Christ embrassé par le milieu du corps; la Vierge saisit la main de son fils, pendant que Nicodème agenouillé arrache avec des tenailles les clous qui retiennent les pieds du Sauveur au *suppedaneum*[2]; à droite, saint Jean debout, les mains jointes, s'abandonne à sa douleur. Rien de particulier à signaler dans tout cela, sinon que la Croix est surmontée d'un large titulus portant les sigles IC̄ XC̄.

Le reliquaire de Gran a été attribué au XI[e] siècle; à vrai dire, les émaux présentent une certaine ressemblance avec les plaques de couronne dont je parlais tout à l'heure, plaques aux effigies de l'empereur Constantin Monomaque et des impératrices Zoé et Théodora, dont la fabrication est forcément limitée entre les années 1042 et 1050. Les étoffes de l'accoutrement impérial sont exactement semblables comme disposition; enfin les ornements rappellent beaucoup les bordures du reliquaire de Limbourg-sur-la-Lahn (X[e] siècle). Par conséquent, cette date du XI[e] siècle peut parfaitement être admise. Un certain mouvement dans les personnages qui composent la scène de gauche au registre inférieur, semble bien indiquer une bonne époque de l'art; je crois reconnaître le même

1. Voyez Bock, *Kleinodien des deutschen Reiches*, pl. 38. — Ch. de Linas, *l'Histoire du travail à l'exposition de 1867*, p. 121 et suiv. — Pulsky, Radisics et Molinier, *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie*, t. II.

2. Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 197.

style dans une belle couverture de livre conservée à la Riche Chapelle de Munich[1], où une figure de Longin et un groupe de soldats se disputant les vêtements du Christ, nous montrent un art byzantin infiniment plus vivant que celui que nous fait connaître d'ordinaire l'émail cloisonné, procédé peu propre à rendre des scènes un peu compliquées.

Je n'oserais pas être aussi affirmatif pour la bordure en argent estampé, dont la facture dénote un artiste peu habile à rendre la figure humaine. Elle est divisée en compartiments alternativement rectangulaires ou circulaires, recouverts d'ornements entrelacés que, faute d'un terme plus juste, je qualifierai d'arabesques. Dans le haut et dans le bas sont disposées des figures à mi-corps, trois par trois; deux de ces figures ont disparu. Dans le haut, nous voyons, au centre, le Christ bénissant et tenant un livre fermé : IC—XC; à gauche, la Vierge, les mains étendues; MP—ΘY; à droite, se trouvait certainement la figure de saint Jean. Dans le bas, nous trouvons deux des saints militaires qui figurent fréquemment sur les monuments byzantins, saint Démétrius, Ο Α (γιος) ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, et saint Théodore : ΟΑ (γιος) ΘΗΟΔΩΡ ΟΣ—Ο ΤΗΡΟΝ. Le troisième saint manque aujourd'hui. Enfin, sur les côtés, à gauche et à droite, sont figurés deux saints debout saint Basile et saint Nicolas : Ο Α (γιος) ΒΑΣΙ-ΛΗΟΣ : — Ο Α (γιος) ΝΗΚΟ-ΛΑΟΣ.

Le style de ces figures est des plus barbares; cependant l'on peut citer de beaux monuments de l'art byzantin où l'on retrouve les mêmes arabesques qui ici sont, au demeurant, d'une bonne facture. Je serai porté à croire que cette bordure n'est peut-être pas de beaucoup postérieure à la plaque émaillée. On retrouve les mêmes entrelacs sur une reliure qui du trésor de Saint-Marc est passée à la Bibliothèque Marciana et que l'on attribue au XII[e] siècle[2], et aussi sur la bordure d'une image de la Vierge conservée à la cathédrale de Liège[3], qui n'est probablement pas antérieure au XI[e] siècle. Ces arabesques sont, en somme, ce qu'il y a de moins personnel dans cette bordure et il suffit que le médiocre ouvrier qui a si mal repoussé les figures de saints ait possédé de bonnes matrices pour estamper ces délicats ornements. Il serait donc téméraire de supposer ici un remaniement qui n'est nullement nécessaire pour expliquer des différences de style.

Quand le reliquaire de la vraie Croix de Gran est-il arrivé en Hongrie? C'est une question qu'il est plus facile de se poser que de résoudre et il ne me paraît pas que personne, sauf C. de Linas, l'ait résolue jusqu'ici. Fut-il envoyé par un empereur de Constantinople à l'un des rois de Hongrie, comme les couronnes d'André I[er] ou de Geyza I[er]? Nul ne le sait. Une tradition, dont le seul écho se trouve dans le testament du cardinal Kutassyi, primat de Hongrie, testament rédigé en 1609, assigne au reliquaire de Gran la date de 1190. En réalité, en fait de document hongrois au sujet de notre reliquaire, je crois que le plus ancien est la description contenue dans un inventaire de 1528 : « *Una tabula quadrangularis lignea ad formam Grecorum ex una parte in superficie cum argento inaurato et veris simulacris texta in medio lignum vite continens.* »

1. Heffner-Alteneck, *Costumes du Moyen-Age chrétien*, 2[e] édition, pl. 9.

2. Pasini, *Tesoro di San Marco in Venezia*, pl. XII, n° 14.

3. Ch. de Linas, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, p. 81. — C. de Linas fait ce rapprochement avec le reliquaire de Gran.

Ce document ne peut, en somme, que nous attester la présence du reliquaire en Hongrie au commencement du XVIe siècle. Je crois que le reliquaire de Gran est, lui aussi, comme tant d'autres monuments byzantins, une épave du sac de Constantinople en 1204. J'écarte donc l'hypothèse d'un envoi antérieur à cette époque, car l'ancien trésor périt très probablement en 1196 dans l'incendie qui ruina l'église cathédrale.

Dans une lettre datée du 27 juin 1205, Innocent III se plaignait au roi de Hongrie, André, de ce que plusieurs de ses sujets avaient enlevé par la force à l'un des clercs de l'évêque de Porto, Benoît, cardinal de Sainte-Suzanne, une foule d'objets précieux qui représentaient évidemment la part de l'évêque dans le butin de Constantinople. « Nous avons su, dit le pontife, par la plainte de notre cher fils G., clerc de notre vénérable frère Benoît, évêque de Porto, qu'à son retour d'outre-mer, Georges, frère de Sawin, Rodominus et Gojan lui avaient enlevé par la violence cinq baudequins, deux samits, l'un rouge, l'autre jaune un autre samit tissu d'or, deux tentures, cinq tapis, trois petites ampoules pleines de baume, trois petits sacs remplis de bois d'aloès, cinquante-trois bougrans, cinquante-deux camelots, des gants, des ceintures (?) et des pierres précieuses, des orfrois, des étoffes sarrazinoises, un écrin où étaient des reliques et une croix d'or dans laquelle était du bois de la vraie Croix, douze coffrets d'ivoire, deux couvertures d'évangéliaires en argent dans lesquelles étaient des reliques, vingt-cinq anneaux dont l'un enchâssait une grosse hyacinthe, cinq cents maymondins, d'autres étoffes et des livres[1]. »

Les réclamations d'Innocent III eurent-elles l'effet qu'il en attendait ? Nous n'en savons rien d'une façon certaine, mais je crains bien que le clerc de l'évêque de Porto n'ait jamais revu sa pacotille et que les Hongrois n'aient joué dans cette affaire le rôle du troisième larron. Si l'on admettait cette hypothèse, pourquoi le reliquaire du Trésor de Gran ne serait-il pas « la croix d'or contenant du bois de la Vraie Croix, » enlevée à l'évêque de Porto? Il est certainement antérieur à 1204 et l'on ne pourrait élever d'objections sérieuses contre cette hypothèse parce que le Pape parle d'une croix alors que nous n'avons ici qu'un « reliquaire de la croix ». Il n'y aurait là qu'une licence de langage fort acceptable. Pour ma part, l'opinion émise par mon regretté maître et ami C. de Linas au sujet du reliquaire de Gran me paraît tout à fait acceptable, et je suis heureux, en en publiant ici une bonne reproduction, de pouvoir rendre une fois de plus hommage à sa science et à son flair archéologique.

ÉMILE MOLINIER.

1. Cte Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, II, p. 63 : « Accepimus autem, dilecto filio, G., clerico venerabilis fratris nostri B[enedicti] Portuensis episcopi, conquerente quod Georgius, frater Sawin, Rodominus et Gojan ei, de ultramarinis partibus redeunti : quinque baldachinos, duo examita, unum rubeum, et alterum jalinum, et aliud examitum auro contextum, duo pallia, quinque carpetas, tres ampullas balsami parvas, tres sacculos de ligno aloes, quinquaginta et tres buccararios, quinquaginta et duos camelotos, chirothecas, marsupia et margaritas, grammata, pannos saracenicos, et unum scrinium, ubi erant reliquie, et crux aurea, in qua erat de ligno Domini, duodecim vasa eburnea, duo texta Evangelii de argento, in quibus erant reliquie, viginti et quinque annulos, quorum unus magnum hyacinthum habebat, quingentos mazamutinos, et alios pannos et libros, per violentiam abstulerunt... »

LA VENUS DRAPÉE

AU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 30.)

L'admirable statue connue sous le nom de *Vénus Genetrix*, un des incontestables chefs-d'œuvre du Musée du Louvre, paraît avoir été découverte au milieu du XVIIe siècle à Fréjus (*Forum Julium*); offerte d'abord au président d'Oppède, elle fut ensuite, par ses ordres, transportée à Paris en 1650 [1]. On sait qu'avant de figurer dans la galerie des antiques, elle orna les jardins des Tuileries et ceux de Versailles [2]. Publiée plusieurs fois, mais toujours d'une manière insuffisante [3], elle mérite d'être étudiée de nouveau avec détail, à la lumière de découvertes récentes qui en augmentent encore l'importance pour l'histoire de l'art [4].

Sculptée en marbre de Paros, notre statue, bien conservée dans l'ensemble, n'a subi que des restaurations intelligentes [5]. La tête est rapportée, mais antique; on a ajouté la main gauche avec le poignet et la pomme, qui manque dans toutes les répliques en marbre [6], les doigts de la main droite avec le pan du manteau qu'elle relève [7]. La plus grande partie du cou est moderne et prouve qu'au moment de la découverte il y avait

1. Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. II, p. 491; Frœhner, *Notice de la sculpture antique*, n° 135; Villefosse et Thédenat, *Inscriptions romaines de Fréjus*, 1884, p. 18; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, n° 1208.

2. Clarac, *Musée de sculpture*, t. IV, p. 140, n° 1449, dit qu'elle a été exposée à Versailles; à l'époque de la gravure de Baudet (1678), elle était aux Tuileries.

3. M. Frœhner énumère les gravures suivantes : Étienne Baudet, 1678 (*Département des estampes*, vol. F, *b*, 5, pl. 25; une épreuve de cette gravure, encadrée, figure dans les bureaux de la comptabilité au Musée du Louvre); Petit Radel, *Musée Napoléon*, I, 64; Filhol, t. II, 90; Robillart-Laurent, *Musée Français*, t. IV, 26; Bouillon, t. I, pl. 12; Clarac, *Musée*, pl. 339, n° 1449 (*Catalogue*, n° 46); Müller-Wieseler, *Denkmæler*, t. II, pl. 25, n° 263. On peut ajouter la réduction de la gravure de Bouillon donnée dans les *Denkmæler des klass. Alterthums* de Baumeister, t. I, p. 91, fig. 98 et la photogravure publiée dans l'*American Journal of archaeology*, 1887, pl. I.

4. Cf. Lucy Mitchell, *History of ancient sculpture*, p. 320; Furtwaengler, article *Aphrodite* dans le *Lexicon der griech. u. ræm. Mythologie* de Roscher, p. 412; S. Reinach, *Manuel de Philologie*, t. II, p. 94; de Witte, *Gazette archéologique*, 1885, p. 94 et pl. II; Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 161, 309-315, pl. VIII. Le récent article de M. Waldstein dans l'*American Journal* (1887, p. 1-13) témoigne d'une connaissance très imparfaite du sujet.

5. Hauteur (suivant le *Catalogue* de Clarac), 1m 645.

6. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 92. Les gemmes, les monnaies et les terres cuites prouvent que la restauration est exacte.

7. Clarac, *Musée*, t. IV, p. 140, n° 1449; Frœhner, *Notice de la sculpture*, n° 135, p. 168; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1208; Wieseler, *Denkmæler der alten Kunst*, 3e éd., p. 387, donnent des indications incomplètes ou erronées sur les restaurations que la statue a subies. Les renseignements que nous publions sont dus à une obligeante communication de M. Charles Ravaisson-Mollien, que nous prions d'agréer nos remerciements.

solution de continuité complète entre la tête et le corps. Le bas de la coiffure, la nuque et la clavicule gauche sont également des restaurations. La tête elle-même a été légèrement retouchée, en particulier à la joue droite; un morceau du sourcil gauche a été refait. L'épaule gauche, rapportée, est bien celle de la statue; il en est de même de la moitié antérieure du pied droit, qui n'est pas moderne, mais simplement rapportée. Signalons encore de petites restaurations sans importance à la clavicule droite, à la tunique, au bras droit, au poignet et à la main du même bras, à la semelle droite et aux pieds. La question de l'appartenance de la tête, dont le marbre paraît d'un grain un peu plus serré que le reste de la statue, a été l'objet de discussions qui seront mentionnées plus bas et semblent tranchées aujourd'hui dans le sens affirmatif.

La déesse est debout, le pied gauche un peu avancé, vêtue d'une longue tunique presque transparente, sans manches ni ceinture, qui accuse le modelé du corps plutôt qu'elle n'en dissimule la beauté. Au dessus de la tunique, elle porte un *himation* enroulé sur le coude gauche, dont elle tire un pli de la main droite pour le ramener sur l'autre épaule. Le manteau a glissé et laisse un des seins à découvert[1]. On a remarqué, sur le bras gauche, la présence d'un petit trou destiné à l'agrafe du chiton[2]. Les pieds sont vêtus de sandales légères. Les oreilles sont percées pour recevoir des pendants, détail que l'on observe aussi dans la Vénus de Milo, la Vénus de Médicis et beaucoup de têtes de la même déesse[3]. Les cheveux, entourés d'une bandelette et finement ondulés, retombent sur la nuque en formant un chignon qui paraît serré dans un fichu[4].

L'expression de la physionomie est d'une douceur exquise, sans aucune nuance indiscrète de coquetterie, de fierté ni de tristesse. C'est un sourire idéal dont la grâce se dérobe à l'analyse, où se reflète la bienveillance sereine d'une divinité et dont on dirait presque que la pensée est absente, si la pensée impliquait toujours un objet précis dans la sphère des préoccupations humaines. Cette placidité un peu rêveuse, commune à beaucoup de belles têtes antiques, ne doit pas être l'objet d'une minutieuse analyse; on y risquerait pour le moins, comme on l'a fait pour l'Hermès de Praxitèle et la Vénus de Milo, de prêter au sculpteur grec mille intentions raffinées dont il ne s'est pas mis en peine. Vouloir trop expliquer, en matière d'exégèse archéologique, est souvent le moyen le plus sûr de mal comprendre.

Dans l'art gréco-romain et dans l'art moderne, la douceur de l'expression est quelquefois obtenue au prix du caractère individuel que l'on sacrifie. Les contours

1. Visconti (*Mus. Pio Clem.*, t. III, p. 46) rappelle à ce propos les vers d'Apollonius de Rhodes (*Argonautiques*, I, v. 743-745) :

Ἑξείης δ' ἤσκητο βαθυπλόκαμος Κυθέρεια
Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος· ἐκ δέ οἱ ὤμου
πῆχυν ἐπὶ σκαιὸν ξυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος
νέρθεν ὑπὲκ μαζοῖο.

2. Frœhner, *Notice*, p. 167, note 2.

3. Cf. Wieseler, *Denkmæler*, 3e éd., p. 387. Le texte le plus ancien à ce sujet est celui du Ve hymne homérique (εἰς Ἀφροδίτην), v. 8 :

. . . . ἐν δὲ τρητοῖσι λοβοῖσιν
ἄνθεμ' ὀρειχάλκου χρυσοῖό τε τιμήεντος.

4. Cette observation, que nous croyons juste, a été faite par M. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 88. L'ὀπισθοσφενδόνη est aussi très visible dans la statue d'Holkham Hall (Michaelis, *Anc. marbles*, p. 308.)

s'arrondissent, les angles s'émoussent et, si la beauté ne disparait pas, elle devient banale. Rien de tel dans notre Vénus Genetrix. Sa tête, comme on l'a reconnu depuis longtemps, est inspirée des traditions de l'ancienne école attique, qui a plus d'un trait commun avec l'école florentine du xve siècle[1]. Point de ces rondeurs vulgaires et flasques où les artistes de la décadence romaine se sont complus : tout est ferme, précis et vigoureux, sans que le charme exquis de l'ensemble y perde rien. Les cheveux modelés avec sobriété et décision, l'ovale peu prononcé du visage, la ligne droite continue du nez et du front, la lèvre inférieure et le menton fièrement accusés, sont comme la signature, transmise de l'original à la copie, d'un grand sculpteur athénien du ive siècle. Dans ces yeux oblongs, encore amincis par le sourire et encadrés par le bourrelet saillant des paupières, on reconnait le *regard humide*, τὸ ὑγρόν, que Lucien a vanté en célébrant le chef-d'œuvre de Praxitèle, la Vénus de Cnide[2]. Il y a une expression analogue dans le sourire de la *Joconde* de Léonard, dont l'analyse, fort inutile du reste, a donné tant de tourment aux commentateurs.

Si, dans notre statue, le style attique de la tête est incontestable, alors qu'il fait plus ou moins défaut aux autres répliques, cela tient à ce que la copie de Fréjus est de beaucoup la meilleure et la plus voisine de l'original. Nous ne savons pas exactement comment on copiait les statues antiques, conservées le plus souvent dans des temples, mais il ne parait pas admissible que les copistes aient pu exécuter leurs ouvrages sans perdre un instant de vue les originaux[3]. Nous pensons plutôt qu'ils travaillaient d'après des esquisses faites rapidement sur place, ou d'après des répliques antérieures, sans s'astreindre à une fidélité rigoureuse que les habitudes de la sculpture antique ne comportaient pas. Si, dans une partie de leur œuvre, ils voulaient se tenir plus près du modèle, rien ne les empêchait de la modeler séparément[4]. Ainsi s'explique, à nos yeux, l'apparence archaïque de la tête qui, dans la Vénus Genetrix du Louvre, contraste avec le style un peu plus récent de la draperie. La tête, certainement rapportée à l'époque de la découverte, a pu l'être une première fois lors de l'achèvement de la copie. Bien que sculptée à la même époque que le reste de la figure, on peut dire avec raison qu'elle est plus voisine de l'original. S'il y a disparate, ce ne sont pas les restaurateurs modernes qui en sont cause.

On a quelquefois attaché trop d'importance à la différence de style que nous signalons, dans la pensée fausse que les draperies transparentes, moulant et accusant les

1. Rayet a bien marqué ce caractère, *Bull. de Corresp. hellén.*, 1880, t. IV, p. 540.

2. Sur l'ὑγρόν, cf. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 329 ; Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, IV, p. 144 ; VII, p. 120. On peut appliquer à la Vénus Genetrix ce que Lucien (*Amor.*, 13 ; *Imag.*, 6) dit de l'Aphrodite de Cnide : Σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα..... ὀφρύων τὸ εὔγραμμον καὶ τῶν ὀφθαλμῶν τὸ ὑγρὸν ἅμα τῷ φαιδρῷ καὶ κεχαρισμένῳ.

3. Cf. ce que nous avons dit à ce sujet dans la *Revue critique*, 1883, t. I, p. 507.

4. L'habitude d'ajuster après coup la tête sur le torse, qui devint générale dans les statues iconiques à l'époque romaine, se rencontre déjà dans l'art grec. La tête du Mausole d'Halicarnasse a été faite à part et une statue de 320 av. J.-C., rapportée à Londres par Elgin, garde encore le goujon destiné à recevoir la tête. Cf. Mérimée, *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, p. 71.

formes du corps, étaient une mode de la décadence que la sculpture classique avait ignorée. C'est là une erreur que les marbres et les textes s'accordent à démentir. Depuis que l'art attique a été étudié plus exactement, on a cessé de voir dans les fines étoffes et les draperies *mouillées* un argument contre l'ancienneté des statues[1]. Loin d'être une invention récente, les étoffes de ce genre, qui paraissent souvent dans les peintures égyptiennes[2], furent répandues dans le monde grec par les Phéniciens[3]; la peinture grecque les adopta de bonne heure, et la statuaire les emprunta à la peinture[4]. Rien ne prouve que les femmes grecques, autres que les courtisanes, se soient montrées en public vêtues d'étoffes transparentes[5]; les Romaines du temps de l'Empire furent moins modestes, à la grande indignation des moralistes[6]. Mais la statue du Parthénon appelée *Iris*, les *Victoires* de la Balustrade de l'Acropole, pour ne citer que ces exemples, prouvent assez que la mode des étoffes légères n'est pas étrangère à la plus belle période de l'art grec. Sophocle y fait allusion dans un vers des *Trachiniennes*, pièce contemporaine des Victoires de la Balustrade :

. . . . προσπτύσσεται
Πλευραῖσιν ἀρτίκολλος ὥστε τέκτονος
Χιτὼν ἅπαν κατ' ἄρθρον[7]. . . . . . .

1. Cf. Helbig, *Untersuch. über die Campan. Wandmal.*, p. 35; Kekulé, *Arch. Epigr. Mitth.*, 1879, p. 22; Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1208.

2. Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, pl. XII, p. 795, 848. « Parmi les toiles recueillies dans les tombes, remarque M. Perrot, il en est qui égalent la finesse des meilleures mousselines de l'Inde.... Certaines étoffes avaient la transparence de la gaze. »

3. Studniczka, *Beitraege zur Geschichte der altgriechischen Tracht*, 1886, p. 157; *Jahrbuch des d. Instit.*, 1887, p. 167. Le mot χιτών lui-même paraît sémitique, כתנת.

4. Cf. Lucien (*Imag.*, 7), qui vante dans les tableaux de Polygnote ἐσθῆτα ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην. Pline l'Ancien dit aussi de lui : « Primus mulieres tralucida veste pinxit. » (*Hist. nat.*, XXXV, 58.) Voir, entre autres, la figure couchée dans le groupe de femmes du fronton oriental du Parthénon (Michaelis, *der Parthenon*, pl. 6, n° 16), les Victoires de la Balustrade (Overbeck, *Gesch. der Plast.*, t. II, fig. 82; Kekulé, *die Balustrade*, pl. 1-6), la Victoire de Pæonios (*Ausgrabungen zu Olymp.*, t. I, pl. 9-12), plusieurs figures de la frise de l'Érechthéion (Le Bas, *Mon. Fig.*, pl. 15-17; Schœne, *Griech. Reliefs*, pl. 1-4), du monument des Néréides (*Monum. dell' Instit.*, t. X, pl. XI, 4 et pass.), de la frise de Phigalie (Overbeck, *Gesch. der Plast.*, I, p. 440).

5. Dans Aristophane (*Lysistr.*, v. 48) les διαφανῆ χιτώνια sont une ruse de la coquetterie pour irriter les désirs des hommes (*also hœchstens im intimsten Verkehr auch bei verheiratheten Frauen im Gebrauch*, Hermann-Blümner, *Griech. Privatalterth.*, p. 191, note 4.) Sur les vêtements transparents portés par les courtisanes, voir Hor., *Sat.*, I, 2, v. 101; Lucien, *Dial. meretr.*, VII, 2; Athénée, XIV, p. 622 B.

6. Cf. Marquardt, *Privatleben der Rœmer*, p. 476. — Publ. Syr. ap. Pétrone, 55 : « Aequum est, inducere nuptam ventum textilem, Palam *prostare nudam in nebula linea?* » — Sénèque, *Controv.*, II, 7, p. 358 : « Infelices ancillarum greges laborant ut adultera tenui veste perspicua sit et nihil in corpore uxoris suae plus maritus quam quilibet alienus peregrinusque cognoverit. » — Sénèque, *de Benef.*, VII, 9, 5 : « Si vestes vocandae sunt in quibus nihil est quo defendi aut corpus aut denique pudor possit : quibus sumptis, mulier parum liquido nudam se non esse jurabit. » — Sénèque, *Consol. ad Helv.*, XVI, 4 : « Nunquam tibi placuit vestis quae ad nihil aliud quam ut nudaret componeretur. » — Le même, *Epist.*, XC, 20 : « Haec nostri temporis telae.... in qua non dico nullum corpori auxilium, sed nullum pudori est. »

7. Sophocle, *les Trachiniennes*, v. 767 (éd. Didot).

Les mots ὥστε τέκτονος sont une allusion évidente aux statues du temps. On peut croire que les tissus transparents étaient alors en grande faveur dans l'art attique; ils sont très fréquemment indiqués sur les vases de beau style à figures rouges. Sans sortir du domaine de la sculpture, nous avons un autre témoignage relatif à une œuvre contemporaine des débuts de Praxitèle. Il s'agit d'une statue d'Ilithye par Damophon de Messène, que Pausanias vit à Aegion en Achaïe[1]. « L'image de la déesse, dit Pausanias, est voilée des pieds à la tête d'une draperie légère, ὕφασμα λεπτόν. » Ces mots caractérisent suffisamment une draperie transparente, du genre de celle de la Vénus Genetrix[2].

L'imitation, dans la statuaire, de ces étoffes délicates que l'on fabriquait surtout à Tarente, à Amorgos et à Cos[3], forme la transition naturelle entre les figures sévèrement drapées et les nudités qui devinrent en faveur à l'époque alexandrine. Pour parler plus exactement, la tranformation s'opéra sous deux formes : d'une part, on fit de la draperie, suivant l'expression d'Achille Tatius, le « miroir du corps[4] » : c'est le type appelé *Vénus Genetrix;* de l'autre, on découvrit le torse en laissant tomber la draperie sur le haut des jambes : c'est le type de la *Vénus de Milo*[5].

Ce n'est donc point la nature de la draperie, mais seulement la sècheresse relative du travail, qui, dans la statue de Fréjus, semble trahir une autre époque ou une autre main que la tête. Il n'y a là, toutefois, qu'une apparence. Les derniers doutes qui pouvaient subsister à cet égard ont été dissipés par la découverte de la belle réplique de Myrina[6], dont la tête présente un caractère de sévérité tout à fait analogue, et dont la draperie dérive évidemment du même modèle. La draperie nous reporte, par la pensée, à l'original du IVe siècle; la tête, copie plus fidèle, nous rend cet original présent.

La pomme que la déesse tient de la main gauche est l'attribut ordinaire d'Aphrodite et ne comporte aucun commentaire; il serait oiseux de chercher si, dans la pensée de l'artiste, la pomme est le symbole de l'amour, ou si elle rappelle plutôt la victoire

1. Pausanias, VII, XXIII, 5-7.

2. Cf. Studniczka, *Untersuchungen zur griechischen Kunstgeschichte*, 1884, p. 20, note 8 : « Wohl ein enganliegendes, durchsichtig gedachtes Gewand... Es liegt nahe diese Gestalt mit dem Venus Genetrix Typus verwandt zu denken. »

3. Cf. l'article *Amorgina* dans le *Dictionnaire des antiquités* de Saglio; Lucien, *Rhet. Praec.*, c. XV (ἔργον τῆς Ταραντίνης ἐργασίας, ὡς διαφαίνεσθαι τὸ σῶμα); Aristophane, *Lysistr.*, v. 48 (διαφανῆ χιτώνια); Horace, *Sat.* I, 2, v. 101 (*Cois tibi paene videre est Ut nudam*), et la bibliographie donnée dans Hermann-Blümner, *Griechische Privatalterthümer*, p. 191.

4. Achille Tatius, I, 1 : Ἐγένετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτών. Cf. Callistrate, p. 151 (éd. Jacobs) : Οὕτω δὲ ἦν ἁπαλὸς καὶ πρὸς πέπλου γεγονὼς μίμησιν ὡς καὶ τὴν τοῦ σώματος διαλάμπειν χρόαν. Gœthe dira, avec plus de profondeur, que la draperie est « l'écho multiple des formes du corps ».

5. Cf. Curtius, *Archæologische Gesellschaft zu Berlin*, séance du 2 mai 1882 (*Philologische Wochenschrift*, 1882, p. 668.) Il est remarquable qu'un des premiers peintres de la Renaissance qui ait représenté des sujets mythologiques et des Vénus, Sandro Botticelli, a eu recours aux mêmes draperies transparentes pour donner l'illusion de la nudité. Cf. F. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. XX, p. 179, Crowe, *ibid.*, 1886, t. XXXIV, p. 177.

6. Cette réplique, publiée en 1882 dans le *Bulletin de Corresp. hellén.* (pl. VI), a été signalée par Mme Lucy Mitchell en 1883 dans son *History of ancient Sculpture* (p. 520). Il est donc surprenant que M. Waldstein ait écrit en 1887 (*Americ. Journ.*, p. 11) : « The heads of none of the replicas can without doubt be considered to have formed portions of the work as found. »

d'Aphrodite dans le concours de beauté jugé par Pâris[1]. Le geste de la main droite, qui ramène un pli de l'himation, ne nous arrêterait pas davantage s'il n'avait été l'objet d'interprétations erronées, auxquelles l'autorité de F. Lenormant a, tout récemment encore, donné crédit. Pour nous, ce geste n'est rien de plus qu'un mouvement gracieux, n'impliquant aucune signification mystérieuse ou mystique, qui traduit à merveille le sentiment de la modestie, de la dignité sans raideur et de la grâce sans laisser aller[2]. A l'origine, il en a été de ce geste comme de celui qui consiste à relever un pli de la draperie le long des jambes, geste commun à tant d'images archaïques. Les artistes l'ont adopté parce qu'ils y ont vu une des solutions naturelles de ce difficile problème, *écarter les bras du corps des statues*[3]. L'himation relevé ou ramené resta, dans l'art classique, un des gestes favoris des *femmes parées*, par suite des femmes et des déesses dans les processions, des amoureuses de la fable sur le point de suivre leurs amants, des fiancées, enfin des simples mortelles à leur toilette, marchant, dansant ou assises[4]. Cette attitude féminine fut même prêtée à Pâris[5]. Les auteurs anciens ne l'ont guère décrite, sans doute parce qu'elle leur semblait très naturelle. Hésiode prête un geste analogue à Pandore au moment de sa naissance :

. . . . κατακρῆθεν δὲ καλύπτρην
δαιδαλέην χείρεσσι κατέσχεθε, θαῦμα ἰδέσθαι[6].

C'est un mouvement presque instinctif de grâce et de coquetterie féminine. Aristénète y voit aussi un geste discret de pudeur, comme s'il s'agissait de ramener sur la poitrine

1. Cette dernière opinion est celle de M. Frœhner, *Notice*, p. 167. Sur le symbolisme de la pomme, cf. Stephani, *Compte Rendu p.* 1860, p. 86; 1872, p. 160; Frænkel, *Arch. Zeit.*, 1873, p. 38; Dilthey, *Annali dell' Inst.*, 1869, p. 22; Wieseler, *Denkmæler*, 3e éd., no 273; *Gaz. archéol.*, 1875, p. 117; 1880, p. 32; *Gaz. des B.-Arts*, 1878, p. 356; Gerhard, *Akad. Abhandl.*, t. I, p. 262. On pourrait, avec ce dernier, songer non sans vraisemblance à la pomme cosmique ou sphère céleste, attribut de Vénus Uranie (οὐρανία); cf. le bas-relief punique du Cabinet des Antiques, *Bulletin du Comité*, 1886, pl. I, no 1.

2. Cf. Welcker, *Alte Denkm.*, t. IV, p. 182. Il qualifie très justement le geste de « *zierlich anständige Geberde* », expression qu'il est malaisé de traduire. Voy. aussi l'article *Geberdensprache* dans les *Denkmæler* de Baumeister, t. I, p. 590; Bernoulli, *Aphrodite*, p. 92; Gerhard, *Neapels Antike Bildw.*, p. 9; Braun, *Mus. Roms*, p. 536; Wieseler, *Denkmæler*, notice du no 263, p. 386; Visconti, *Mus. Pio Clem.*, t. IV, p. 269.

3. Cf. Homolle, *de Dianae simulacris deliacis*, Paris, 1886. Le geste de relever la tunique sur le côté caractérise, à l'époque romaine, les figures archaïsantes de Spes; cf. *Gazette archéol.*, 1879, p. 96.

4. Par exemple Latone dans un bas-relief, Welcker, *Alte Denkm.*, II, 3 (Baumeister, *Denkm.*, fig. 103); plusieurs figures de l'autel Borghèse (Clarac, *Musée*, pl. 172-174); Hippodamie dans le fronton oriental d'Olympie (Boetticher, *Olympia*, 2e éd., pl. IX-X); Aphrodite debout devant Arès dans un relief (*Monuments grecs*, 1881, pl. I); Hélène assise devant Pâris, peinture de Pompéi (Baumeister, fig. 707); une femme parée avec un Amour (*Mus. Borb.*, t. VIII, pl. 5); Aphrodite assise, dans une peinture de vase (*Compte Rendu de Saint-Pétersbourg p.* 1862, pl. V); une Aphrodite en terre cuite (*Gaz. archéol.*, 1878, pl. 27), etc. Cf. encore *Compte Rendu*, p. 1864, pl. V, fig. 3; *Élite des monum. céramogr.*, t. I, pl. 26; t. II, pl. 76 A; t. III, pl. 22; Carelli, *Num. Ital. vet.*, pl. CXC, no 38; Ch. Lenormant, *Nouv. gal. mythol.*, pl. IX, no 15; *Gazette archéol.*, 1875, pl. 9, p. 31; *Mittheil. des d. Instit.*, t. VIII, 1883, pl. II et XVI; Zannoni, *Scavi della Certosa*, pl. VIII; Wolters, *Gipsabgüsse*, nos 40, 54, 58, 59, 102, etc.

5. Millingen, *Ancient Monuments, Vases*, pl. XVII; cf. l'Hermaphrodite en terre cuite publié par Lenormant, *Gaz. archéol.*, 1878, pl. 26.

6. Hésiode, *Théogonie*, v. 575.

l'himation ou le voile que soulève la main[1]. Cette interprétation ne contredit pas la première : il n'y a pas de coquetterie sans pudeur ni de pudeur sans coquetterie.

Pour les symbolistes, l'attitude de la Vénus Genetrix ne comporte pas une explication aussi simple : c'est *un geste nuptial ou maternel, le symbole du mystère de l'union féconde et de la génération*[2], *un geste éminemment significatif et symbolique, en rapport avec une idée d'hiérogamie*[3], *un geste d'épouse ou d'amoureuse au moment de l'union divine*[4]. Dans une figurine de terre cuite où la même attitude est prêtée à un éphèbe, Lenormant n'hésitait pas à reconnaître Aphroditos, une des formes de la Vénus mâle orientale[5]. Pourquoi réfuter des illusions que n'autorise aucun texte et que contredisent les textes connus? Mais le symbolisme et l'exégèse érotique n'y regardent pas de si près. Le génie de F. Lenormant ne l'a pas préservé de ces erreurs, auxquelles son éducation première l'avait disposé.

Le nombre des répliques d'une œuvre d'art ne donne pas toujours la mesure de la célébrité dont elle a joui; nous disposons, par exemple, de bien peu de documents pour nous faire une idée du Jupiter Olympien de Phidias. C'est, en effet, dans les œuvres du IVe siècle surtout, et non dans celles du Ve, que l'art gréco-romain a cherché de préférence ses modèles. Le fait qu'un motif a été souvent répété par la sculpture est un indice que l'original appartient à cette école voisine d'Alexandre où l'art de Praxitèle, de Scopas et de Lysippe a créé l'idéal de la force et de la grâce que les siècles suivants ont conservé et que nous avons adopté à notre tour. Les répliques de la *Vénus Genetrix* ont été énumérées en 1873 par M. Bernoulli; mais, depuis cette époque, des monuments nouveaux ont vu le jour, on a publié les catalogues de beaucoup de collections publiques ou privées et il semble utile de reprendre, avec les ressources plus étendues dont nous disposons, un travail de classification qui n'est plus à la hauteur de la science. Sans pouvoir nous flatter d'être complet, nous avons du moins augmenté, dans la proportion de 70 à 39, le nombre des monuments catalogués par M. Bernoulli il y a quinze ans[6].

1. Aristénète, *Lettres*, I, 15 : Εἶτα ἔρως ἐπιχαρίτως πεφοινιγμένη τὰς παρειὰς καὶ τὸ πρόσωπον ἐξ αἰδοῦς ἀποκλίνασα καὶ τῇ μὲν τῆς ἀριστερᾶς ἄκροις δακτύλοις ἐφαπτομένη τῶν κροσσῶν, τῇ δὲ περιστρέφουσα τοῦ ζωνίου τὸ ἄκρον, ἔστι δὲ ὅτε καὶ τοὔδαφος περιχαράττουσα τῷ ποδὶ (ταῦτα δὴ τὰ τῶν αἰδουμένων ἐν διαπορήσει σχήματα). Cf. Heuzey, *Figurines du Musée du Louvre*, texte, p. 24 : « Elle relève son manteau pour s'en voiler, selon le geste consacré d'Ourania. » Mais est-il certain que la Vénus Genetrix soit une *Ourania*? Aucun texte ne nous en donne la preuve.

2. Carlault, *Collection Lecuyer*, notice de la planche V[2].

3. Lenormant, *Gazette archéol.*, 1878, p. 151. Les monuments qu'il cite ne prouvent absolument rien; cela est particulièrement vrai pour les figures de Léda recevant le cygne (Overbeck, *Kunstmythol.*, t. I, p. 491-500) et pour les divinités archaïques des bas-reliefs de Sparte. (*Mittheil. des d. Instit.*, 1877, pl. XX-XXIV.)

4. Lenormant, *Gazette archéol.*, 1878, p. 153.

5. *Ibid.*, p. 153, pl. 27.

6. Pour l'indication des répliques, cf. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 86 et suiv.; Michaelis, *Anc. marbles*, p. 307; Frœhner, *Terres cuites d'Asie-Mineure*, pl. 22, 1, p. 49; Jahn, *Leipziger Monatsberichte*, 1861, p. 113 et suiv. M. Bernoulli a énuméré 29 statues, 4 gemmes, 4 monnaies, 2 reliefs. — Nous avons désigné par des nos *bis* les monuments qui ne sont que des répliques éloignées du type original.

RÉPLIQUES EN MARBRE.

ROME. — 1. Musées Pio Clémentin et Chiaramonti[1]. Statue trouvée dans l'Augusteum d'Otricoli ; elle était sans tête ni bras, et on lui a donné une tête de Sabine découverte à Rome. Beaucoup de restaurations. La tunique a des manches ; une chemise, qui paraît sous le chiton, couvre le sein gauche. C'était peut-être le portrait d'une impératrice, comme l'a pensé Visconti[2]. Plus gr. que nat.

2. Cabinet des Masques du Vatican, provenant du palais Colubrano à Naples[3]. Peu restaurée. Cette figure, dont le mouvement rappelle celui de la danse, est plutôt une imitation libre qu'une réplique de la Vénus Genetrix. Plus gr. que nat.

3. Villa Borghèse, salle de Junon[4]. Tête inclinée à gauche, cheveux en crobyle. Gr. nat.

4. Villa Borghèse, salle de Junon[5]. Muse Uranie (Clarac dit que les attributs sont antiques), imitée de la Vénus Genetrix. Elle a le sein gauche nu et porte une ceinture. Analogue à la statue Smith Barry (plus bas, n° 37). Un peu plus petit que nat.

5. Villa Albani[6] (escalier du Casino). Tête rapportée, bras restaurés. Le chiton couvre les deux seins. Inventoriée comme Muse. Gr. nat.

6. Même endroit[7]. Entièrement défigurée par les restaurations. Plus pet. que nat.

7. Musée du Palatin[8]. Torse de gr. nat. trouvé en 1861 dans les jardins Farnèse (Palatin), d'un remarquable travail et de marbre grec. La main gauche soulève derrière l'épaule l'extrémité du chiton qui tombait sur le bras droit.

8. Villa Giustiniani[9]. Torse mutilé paraissant appartenir à une Vénus Genetrix. Mauvais travail, mal restauré.

9. Palais Colonna[10]. Comme dans le n° 1, l'épaule gauche et une partie de la poitrine sont couvertes d'une étoffe très fine et adhérente. L'extrémité inférieure de cette chemise reparaît auprès des pieds. Tête et mains modernes. Plus gr. que nat.

10. Palais Colonna[11]. Tête rapportée et n'appartenant pas à la statue ; toute la partie inférieure et la plus grande partie des bras sont restaurées. Statuette de 0m50.

11. Palais Colonna[12]. La tête ressemble à celle de Faustine jeune. Draperie analogue, mais qui n'est pas relevée au dessus de l'épaule. Imitation lointaine défigurée par les restaurations.

1. *Museo Pio Clem.*, t. III, pl. VIII ; Clarac, *Musée*, pl. 592, n° 1289 (texte, t. IV, p. 72) ; Duruy, *Hist. des Romains*, t. V, p. 119 ; Bernoulli, *Aphrodite*, p. 86, n° 1. Cette statue porte le n° 546 dans le Musée Chiaramonti.

2. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, t. III, p. 43.

3. *Museo Pio Clem.*, t. III, pl. XXX ; Clarac, *Musée*, pl. 592, n° 1660 (texte, t. IV, p. 230). Bernoulli, *Aphrodite*, p. 90, n° 27. Elle porte le n° 427 au Vatican. La tête est couronnée d'attributs bachiques non restaurés (?) Avec Clarac et Braun (*Mus. Roms*, p. 369), Bernoulli y voit une Bacchante ; Gerhard la prenait pour une Vénus (*Hyp. Röm. Stud.*, II, p. 127 ; *Neap. antik. Bildw.*, p. 7 et 10).

4. Nibby, *Monum. scelt. Borghes.*, XVII ; Braun, *Kunstmythol.*, pl. LXXIII ; Bernoulli, p. 87, n° 3.

5. Clarac, *Musée*, pl. 532, n° 1108 (texte, t. III, p. 292) ; Bernoulli, p. 89, n° 24.

6. Clarac, *Musée*, pl. 538 C, n° 1122 E (texte, t. III, p. 298) ; Bernoulli, p. 89, n° 25.

7. Clarac, *Musée*, pl. 632 F, n° 1449 A (texte t. IV, p. 151) ; Bernoulli, p. 89, n° 26. — Clarac (*Musée*, texte, t. IV, p. 71, note 1) rapproche de la Vénus Genetrix « la statue de la villa Albani donnée comme Flore sous le n° 802 ». Or, au n° 802 (*Musée*, pl. 441), on voit une figure drapée, gravée d'après Cavaceppi (t. I, n° 32) et décrite par Clarac (texte, t. III, p. 139), sans indication de localité. Cette statue paraît, du reste, pour la plus grande partie, l'œuvre d'un restaurateur italien.

8. Matz-Duhn, *Antik. Bildw. in Rom*, t. I, p. 189, n° 717 ; *Bullett. dell' Inst.*, 1862, p. 233 ; *Annali dell' Inst.*, 1863, p. 200 ; Bernoulli, p. 86-87, n° 2.

9. Matz-Duhn, t. I, p. 190, n° 721.

10. Matz-Duhn, t. I, p. 188, n° 711 ; Bernoulli, p. 87, n° 6. Cette statue est-elle identique à celle que mentionne Visconti, *Mus. Pio Clem.*, t. III, p. 43, rem. 1 ?

11. Matz-Duhn, t. I, p. 189, n° 718.

12. Matz-Duhn, t. I, p. 190, n° 720.

12. Studio Donatucci[1]. Statuette mutilée, avec ceinture. La tête manque.

13. Palais Spada[2]. Statue analogue à celle de Paris, mais avec ceinture. Plus pet. que nat.

14. Palais Giustiniani (ancienne collection, aujourd'hui dispersée)[3]. Tête et avant-bras gauche modernes. Statuette.

15. Palais Rospigliosi[4]. Type de la statue de Paris, très restauré. Plus gr. que nat.

16. Palais Piombino[5]. Type de la statue de Paris, avec la tête moderne et des restaurations. Gr. nat. Bon travail.

17. Villa Wolkonsky[6]. Type de la statue de Paris, mal conservé (manquent la tête, le bras droit et l'avant-bras gauche). Gr. nat. Travail grec remarquable.

18. Villa Pamfili[7]. Restaurée en Euterpe; la tête et beaucoup de morceaux sont modernes. Plus pet. que nat.

19. Via di Monserrato, n°s 148-149[8]. Type de la statue de Paris; ceinture flottant autour des hanches. Restaurations. Gr. nat.

FLORENCE. — 20. Dans la cour du petit palais Strozzi[9]. Tête et autres parties restaurées. Gr. nat.

21. Galerie royale lapidaire, n° 265[10]. Tête rapportée, mais appartenant à la statue. Restaurations peu importantes. Gr. nat. Bon travail.

21 *bis*. « Dans la galerie de Florence, par Lacombe, d'où nous avons tiré ce dessin, les gravures sont en sens inverses des statues. En tenant compte de cette disposition, on a ici la représentation ordinaire de la Vénus Genetrix. » (Clarac)[11].

MANTOUE. — 22. Musée de Mantoue[12]. Réplique très libre, ayant probablement fait partie d'un groupe. La tête manque. Plus pet. que nat. Beau style.

VENISE. — 23. La tête est moderne ainsi que les bras. Plus pet. que nat.[13].

NAPLES. — 24. Musée Bourbon[14]. La tête (?) et les mains sont modernes. Plus pet. que nat. Bon travail.

25. Musée Bourbon[15]. La main gauche et le bas de la statue sont modernes. Chiton à manches couvrant le sein et l'épaule droits. Plus pet. que nat.

1. Matz-Duhn, t. I, p. 189, n° 719.
2. Matz-Duhn, t. I, p. 189, n° 716.
3. Clarac, *Musée*, pl. 594, n° 1288 A (texte, t. IV, p. 72); Bernoulli, p. 87, n° 5.
4. Matz-Duhn, t. I, p. 189, n° 714.
5. Matz-Duhn, t. I, p. 188, n° 712.
6. Matz-Duhn, t. I, p. 189, n° 715. M. Furtwaengler (art. *Aphrodite* dans le *Lexikon der Mythol.* de Roscher, p. 412) pense que cette Vénus est une des rares statues de la série qui ne soient pas de travail romain.
7. Clarac, *Musée*, pl. 632 C, n° 1288 B (texte, t. IV, p. 72); Bernoulli, p. 87, n° 4.
8. Matz-Duhn, t. I, p. 188, n° 713. Les auteurs renvoient à Clarac, *Mus.*, pl. 594, n° 1288 A, qui est notre n° 14 et ne paraît guère ressembler à la statue inédite qu'ils décrivent.
9. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. II, p. 208, n° 445.
10. Clarac, *Musée*, pl. 592, n° 1288 (texte, t. IV, p. 71); *Gall. di Firenze*, sér. IV, t. I, pl. XVIII; Dütschke, t. II, p. 213, n° 499; Bernoulli, p. 87, n° 11; Duruy, *Hist. des Romains*, t. III, p. 378. Identique à Gori, *Mus. Flor.*, pl. 16?
11. Clarac, *Musée*, pl. 598, n° 1309 (texte, t. IV, p. 82). M. Bernoulli (p. 88, n° 12) soupçonne que cette statue est identique à la précédente.
12. Clarac, *Musée*, pl. 632 D, n° 1284 (texte, t. IV, p. 70); Dütschke, *Antike Bildw.*, t. IV, n° 677; Bernoulli, p. 100, n° 1. Labus, *Mus. de Mantoue*, I, pl. XVII. Labus pensait que la main droite tenait une lance et il assimilait cette statue au motif de la Vénus Victrix sur les monnaies de César.
13. Bernoulli, p. 88, n° 13; Zanetti, *Statue di Venezia*, t. II, pl. XIV.
14. Clarac, *Musée*, pl. 632 F, n° 1449 F (texte, t. IV, p. 141); Gerhard, *Neapels Antike Bildw.*, n° 482; Bernoulli, p. 87, n° 9.
15. Clarac, *Musée*, pl. 632 F, n° 1449 E (texte, t. IV, p. 141); Gerhard, *Neap. ant. Bildw.*, n° 7; Bernoulli, p. 87, n° 8.

26. Musée Bourbon[1]. Le bras droit, l'avant-bras gauche et les pieds sont modernes. Plus pet. que nat.

27. Musée Bourbon, en magasin (?). Inédite[2].

PARIS. — 28. La statue qui fait l'objet de cet article.

28 *bis*. Musée du Louvre[3]. On ne peut citer qu'à titre d'imitation éloignée la prétendue « Vénus Vulgaire », que les anciens interprètes expliquaient comme écrasant un fœtus (!). L'Amour qui accompagne la déesse, ainsi que la tête et le bras droit de celle-ci, sont modernes.

28 *ter*. Musée du Louvre[4]. Groupe en marbre de Paros, comprenant Vénus debout, drapée d'un chiton transparent, et l'Amour à côté d'elle sur la gauche. La tête de Vénus, ses avant-bras et une partie de l'Amour sont étrangers au groupe original ou modernes. L'intérêt de cette statue réside principalement dans l'inscription ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ, qui est gravée sur la plinthe[5]. La forme des caractères suffit à prouver qu'il ne peut s'agir du grand Praxitèle, mais, comme l'ont admis Visconti[6], Clarac[7] et Brunn[8], il y a là une présomption en faveur de l'hypothèse qui voit dans cette Aphrodite drapée une copie ou une imitation de celle de Cos. Nous ne pensons pas qu'il y ait de raison sérieuse pour suspecter l'antiquité de l'inscription[9].

AUTRES MUSÉES. — 29. Musée de Leyde[10]. Torse provenant de Sunium, haut de 0m 40.

29 *bis*. Musée de Dresde[11]. Imitation lointaine du même motif; Aphrodite, dans un chiton collant, s'appuie sur une figure de Priape. Plus gr. que nat.

30. Musée de Berlin[12]. Très belle tête en marbre de Paros, acquise à Rome en 1873, dont le style sévère rappelle d'une manière frappante celui de la tête de la Vénus Genetrix du Louvre. Les yeux sont allongés, la lèvre inférieure énergiquement accusée. Il n'est cependant pas certain que ce beau marbre ait appartenu à une statue du type que nous étudions.

30 *bis*. Musée de Vienne[13]. Groupe provenant de Modène, représentant une femme dans une

1. Clarac, *Musée*, pl. 632 F, n° 1449 D (texte, t. IV, p. 141); Gerhard, *op. laud.*, n° 6; Bernoulli, p. 87, n° 7.

2. Bernoulli, p. 87, n° 10; Gerhard, *Neap. ant. Bildw.*, p. 6.

3. Clarac, *Musée*, pl. 341, n° 1293 (texte, t. IV, p. 75); Bouillon, *Musée*, t. III, pl. 8, n° 1; Müller-Wieseler, *Denkmæler der alt. Kunst*, 3e éd., n° 265 (texte, p. 390); Frœhner, *Notice*, n° 153.

4. Clarac, *Musée*, pl. 341, n° 1294 (texte, t. IV, p. 74); Clarac, *Catalogue des antiques*, n° 185; Bouillon, *Musée*, t. III, pl. 6, 7; Frœhner, *Notice de la sculpture*, n° 151.

5. M. Frœhner dit à ce sujet (*Notice*, n° 151) : « Sur la plinthe on lisait autrefois le nom de l'artiste Πραξιτέλης ἐποίησεν (en note : *Note de Visconti*, archives du Louvre). Cette inscription, qu'on a eu le tort inexcusable de faire disparaître, parce que, contrairement à l'assertion formelle de Visconti, on l'aura jugée moderne, n'était certes pas la signature du célèbre Praxitèle, *etc.* » Ce témoignage, malheureusement reproduit par M. Lœwy (*Inschr. griech. Bildhauer*, n° 502), qui ne peut comprendre la mesure de séquestration ou de vandalisme dont cette inscription aurait été l'objet, a besoin d'être formellement rectifié : la base du groupe existe, elle est au Louvre, chacun peut y lire le nom de Praxitèle. Je ne sais à quelle époque cette base a été remise en place; du temps de Clarac, elle semble avoir été égarée (*l'inscription qui était gravée sur la plinthe*, écrit-il, *Musée*, texte, t. IV, p. 74).

6. Visconti, *Opere Varie*, t. IV, p. 480 : « D'après cette autorité, on est fondé à croire que ce morceau de sculpture est une imitation de la Vénus drapée de Praxitèle que les Pariens de l'Hellespont (erreur) préférèrent dans leur choix à la Vénus de Gnide du même maître. »

7. Clarac, *Musée*, t. IV, p. 74, repète la phrase de Visconti en remplaçant *les Pariens* par *les habitants de Cos*; il ajoute : « Il n'est cependant pas dit que cette Vénus fût groupée avec son fils, mais on aurait pu n'imiter que la statue de la déesse. »

8. Brunn, *Gesch. der Künstler*, t. I, p. 340.

9. M. Lœwy, d'après Saint-Victor, partage ce soupçon (*Inschriften*, n° 502). Il dit que le motif d'Aphrodite suggérait naturellement à un faussaire le nom de Praxitèle.

10. Janssen, *Beelden*, pl. VI, 18; Bernoulli, p. 88, n° 19.

11. Clarac, *Musée*, pl. 734, n° 1774 (texte, t. IV, p. 258); Becker, *Augusteum*, t. II, pl. 66; Le Plat, *Recueil*, pl. 46; Müller-Wieseler, *Denkmæler*, 3e édit., n° 264.

12. Photogravure dans L. Mitchell, *History of ancient sculpture*, à la p. 320; cf. Furtwaengler, art. *Aphrodite* dans le *Lexicon der Mythol.* de Roscher, p. 413.

13. Cavedoni, *Indicazione dei principali monum. antichi nel R. Museo Estense del Catajo*, Modène, 1842, p. 67, n° 1105; Thiersch, *Reisen in Italien*, p. 306; Kekulé, *Arch. Epigr. Mittheil.*, 1879, pl. I et II, p. 8-24.

draperie transparente debout avec un Eros derrière elle. Imitation éloignée du type de la Vénus Genetrix. Plus pet. que nat.

31. Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg[1]. Statue trouvée à Tivoli (ancienne collection Campana). Elle rappelle, suivant M. Guédéonoff, le style de la Niobé. La tête est rapportée, l'avant-bras droit et le bras gauche sont modernes; la partie inférieure de la statue paraît être d'un autre marbre que le torse, qui est en pentélique. Plus gr. que nat.

32. Musée de l'Ermitage[2]. Statue de l'ancienne collection Nani à Venise. Une ceinture passée sur les hanches retient le chiton. Tête rapportée; manquent la main gauche et les doigts de la main droite. Gr. nat.

33. Musée royal de Madrid[3]. Statuette acéphale, sans bras droit ni main gauche.

34. Collection du duc d'Albe à Madrid[4]. Torse de grandeur naturelle, avec draperie analogue.

35. Musée d'Oxford[5]. La tête paraît être un portrait: manquent le bras droit et la main gauche. Réplique éloignée. Gr. nat.

36. Collection d'Holkham Hall (ancienne collection Coke)[6]. Très bonne réplique; le bras gauche tenant un vase est moderne (restauration de Cavaceppi). Le caractère de la tête est moins sévère que dans la statue du Louvre. Plus gr. que nat.

37. Collection Smith Barry (Marbury Hall)[7]. Statue très mal restaurée, à laquelle on a ajusté une tête qui ne lui appartient pas, un arc, une flèche, une ceinture, etc. Plus gr. que nat.

38. Musée du Pirée[8]. Statuette inédite (moulage à Berlin). M. Wolters la croit du commencement du IVe siècle et pense qu'elle représente une jeune fille dont l'image aura été offerte comme ex-voto à un sanctuaire.

39. Statue récemment découverte à Epidaure[9]. Manquent l'avant-bras droit et le bas des jambes. Réplique très libre. Le chiton transparent laisse le sein droit à découvert; un himation passé sur l'épaule gauche couvre le bas du corps de plis assez lourds. La tête est inclinée en avant; la main gauche ne soulève pas la draperie. Un baudrier passe de l'épaule droite au dessous du sein gauche. M. Staïs suppose que c'était une Aphrodite armée. Gr. nat.

BAS-RELIEFS.

40. Figure d'un bas-relief en marbre donné par le vicomte Adhémar au Musée Fabre de Montpellier[10].

1. Guédéonoff, *Catal. du Musée de sculpture antique* (2e éd., 1865), no 154 (photographie dans les *Marbres Campana* de d'Escamps); *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. XI, p. 84; Bernoulli, p. 88, no 20.

2. Guédéonoff, *Catalogue*, no 160; *Museo Naniano*, Venise, 1815, no 184; *Le gemme per le nozze Tiepolo Nani*, pl. IV, p. 129; Bernoulli, p. 89, no 21. Peut-être identique, suivant Bernoulli, à une statue qui était à la villa Medici du temps de Winckelmann (*Hist. de l'art*, pl. I, D.)

3. Hübner, *Antike Bildw. in Madrid*, no 32; Bernoulli, p. 88, no 16.

4. Hübner, no 567; Bernoulli, p. 88, no 15.

5. Clarac, *Musée*, pl. 634 D, no 1294 B (texte, t. IV, p. 70); Michaelis, *Anc. marbles*, p. 547, no 27; Bernoulli, p. 88, no 17.

6. Clarac, *Musée*, pl. 594, no 1449 A (texte, t. IV, p. 140); *Specimens of anc. sculpt.*, II, 34; Michaelis, *Ancient marbles*, p. 307, no 23; Bernoulli, p. 88, no 18.

7. Clarac, *Musée*, pl. 594, no 1449 B (texte, t. IV, p. 140); Michaelis, *Anc. marbles*, p. 503, no 6; Bernoulli, p. 89, no 23.

8. Wolters, *Gipsabgüsse*, no 1209.

9. Photographiée dans l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολ., 1886, pl. XIII (p. 256). Signalée, au moment de la découverte, dans la *Philologische Wochenschrift*, 11 septembre 1886, p. 1140 = Δελτίον τῆς Ἑστίας, no 501, 3 (15) août 1886.

10. Stark, *Städteleben in Frankreich*, p. 598; Bernoulli, p. 91, no 38; *Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Montpellier*, no 549.

41. Figure d'un bas-relief conservé à la villa Albani; ce n'est probablement pas une Aphrodite[1]. Les cheveux sont serrés dans un fichu.

BRONZES.

42. Collection de M. de la Redorte à Paris[2]. Très belle figurine trouvée, dit-on, en Asie Mineure. Elle porte un diadème et tient une pomme; le sein gauche est découvert.

43. Musée de Stockholm[3]. M. Montelius décrit ainsi cette figurine : « Statuette romaine en bronze, représentant la déesse Junon. *Osly*, *Öland*. Trouvée en 1837, en labourant la terre. » Un coup d'œil jeté sur la gravure prouve qu'il s'agit d'une réplique de la Vénus Genetrix, très analogue à la figurine de M. de la Redorte (nº 40); le même type peut d'ailleurs avoir été prêté à Junon. Elle porte, comme la précédente, un diadème; la main gauche manque.

43 *bis*. Musée de Valence[4]. Statuette trouvée à Almenara. Elle lève un bout de son chiton jusqu'à la hauteur de son oreille et tient l'autre extrémité de sa main gauche abaissée. L'attitude seule rappelle celle de la Vénus Genetrix.

44. Musée de Spire. Figurine de bronze haute de 0m 08, provenant, dit-on, de Rheinzabern, et ayant fait partie de la collection du notaire Michel Mellinger, donnée au Musée de Spire en 1883. La Vénus est drapée comme la Genetrix, mais la main gauche est portée à la bouche, la main droite abaissée tient un objet indistinct et la draperie fait nimbe autour de la tête[5].

TERRES CUITES.

45. Musée du Louvre[6]. Provenance Myrina. Elle est debout, la jambe droite fléchie; la main gauche avancée tient une pomme; la main droite élevée soutient le bout du manteau au dessus de l'épaule droite. Elle est vêtue d'une tunique talaire collante, qui laisse le sein gauche nu et d'un *himation* retombant par derrière jusqu'aux pieds. Coiffure en bandeaux avec boucles sans diadème. Haut. 0m 42.

46-51. Ce sont les nos 26 *bis*, 27 de notre *Catalogue*, et les nos 627, 628, 678, 788 du *Catalogue du Louvre, Terres cuites et autres Antiquités*. Le nº 678 provient d'Aegæ en Éolide, le nº 788 (figurine vernissée) de Smyrne, les autres de Myrina.

52-55. Figurines découvertes à Myrina, que j'ai dessinées sur place, mais qui ne figurent pas au Musée du Louvre :

52. Haut. 0m 24, socle de 0m 05. Terre rouge. Manque le bras gauche à partir du coude. Le sein gauche est découvert. Au revers du socle, lettres ΘЄ. Travail peu soigné.

1. *Annali dell' Instit.*, 1870, tav. d'agg. H (et non I, comme cela est imprimé dans le recueil, p. 243, 355, 356); Bernoulli, p. 91, nº 39.

2. Héliogravure sous deux aspects dans la *Gazette archéologique*, 1885, pl. XI, p. 91-92 (de Witte).

3. Montelius, *Antiquités suédoises, l'âge de fer*, Stockholm, 1873-75, p. 109, nº 369 (gravure sur bois); Duruy, *Hist. des Rom.*, t. V, p. 176 (où la statuette est gravée sous le nom de Faustine la Jeune, d'après une communication de M. Léouzon-le-Duc. M. Duruy fait observer qu'on a trouvé en Finlande une monnaie de Sabine; cf. *Bulletin de l'Assoc. scientif. franç.*, 12 janvier 1879.)

4. Hübner, *die ant. Bildw.*, nº 687; Bernoulli, p. 90, nº 28 et p. 425, aux *addenda*.

5. Je n'ai pu étudier cette statue qu'au travers de la vitrine et je crois devoir rappeler que la provenance de Rheinzabern a été fort exploitée par les faussaires. Une série de figurines en bronze *fausses*, vendues comme trouvées à Rheinzabern, est exposée au Musée de Carlsruhe. Cf. les *Jahrbücher der Alterthumsfreunde im Rheinlande*, fasc. XXV, p. 209; XXIX, p. 271; XXXIII, p. 272.

6. Pottier et Reinach, *La nécropole de Myrina*, pl. VIII, 1 (*Catalogue*, nº 28).

53. Haut. 0m 16, socle de 0m 04. Terre rouge. La main gauche est à peine ébauchée. Le sein gauche est découvert. Travail sommaire.

54. Haut. 0m 23, socle de 0m 15. Terre rose. La draperie moule les formes du corps avec plus de fidélité que dans les autres répliques. Les cheveux, tressés régulièrement, sont surmontés d'un bandeau dont les extrémités découpées retombent sur les épaules. Le sein gauche est découvert. Travail soigné.

55. Haut. 0m 13, socle de 0m 025. Terre rouge. La tête a beaucoup souffert. Travail médiocre[1].

56-57. Deux répliques du même sujet au Musée d'Athènes, provenant de Myrina (nos d'inventaire 1263, 1269; nos 657 et 664 du catalogue inédit de M. Paris, faisant suite à celui de M. Martha).

58. Statuette de Smyrne (?), trouvée avec une réplique de l'Aphrodite de Cnide[2].

59. Terre cuite du Musée de Berlin acquise à Athènes. Réplique très libre[3].

60. Terre cuite de Mégare, collection Lecuyer. Réplique très libre. La main gauche est élevée, la main droite placée sur le milieu du corps[4].

PIERRES GRAVÉES.

61. Pâte d'émeraude à Berlin, collection Stosch[5]. Dans la main droite une pomme.

62. Carniole de la collection Firmiani[6]. Dans la main droite une pomme ; à côté de la déesse un cheval marin. Inscription moderne ΑΛΛΥΩΝ.

63. Carniole de la collection Beverley[7]. Réplique libre : Vénus tient un casque dans la main gauche.

64. Réplique libre[8] ; Vénus se ceint de l'épée de Mars. Cf. le n° 39.

1. Dans mon *Catalogue du Musée impérial de Tchinly-Kiosk*, nos 638 et suiv., j'ai signalé deux répliques du même type provenant de Myrina (639, 640) ; je ne sais si elles ne sont pas identiques à deux de nos nos 52-55.

2. Frœhner, *Terres cuites d'Asie-Mineure*, p. 40, pl. 22.

3. Friederichs, *Arch. Anzeiger*, 1865, p. 64 ; Bernoulli, *Aphrodite*, p. 90, n° 29. M. Bernoulli croit cette figurine identique au n° 10 de l'inventaire de l'Antiquarium. J'en ai vu une semblable et de même provenance portant le n° 4878.

4. Cartault, *Collection Lecuyer*, pl. v.

5. Tœlken, *Verzeichniss der geschnitt. Steine*, III, 2, n° 412 ; Bernoulli, p. 90, n° 30.

6. Cades, *Impr. gemm.*, VII, K, 41 ; Brunn, *Gesch. der Künstler*, t. II, p. 596 ; Bernoulli, p. 90, n° 31.

7. Cades, VII, K, 76 ; Bernoulli, p. 90, n° 32.

8. Cades, VII, K, 76 ; Bernoulli, p. 90, n° 33.

A suivre.

SALOMON REINACH.

ANSE D'AMPHORE EN BRONZE

APPARTENANT AU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 33.)

Les traditions mythologiques nous montrent les Gorgones sous un aspect terrifiant. Leurs têtes sont garnies de serpents enroulés et menaçants; leurs dents, longues et pointues, ressemblent à des défenses de sanglier; elles ont des mains d'airain; leurs ailes d'or les soutiennent dans les airs et les portent à travers l'espace. Malheur à qui les regarde! il demeure pétrifié[1]. Les monuments de l'art primitif s'accordent avec cette description et les représentent sous des figures épouvantables.

Chez les vieux maîtres grecs, la tête coupée de Méduse devint l'emblème de la terreur. De bonne heure, cette tête apparaît sur l'égide ou sur le bouclier d'Athéna et elle ne tarde pas à prendre place dans toutes les productions de l'art. Des antéfixes la reproduisent souvent en relief, quelquefois rehaussée de couleurs qui font ressortir encore davantage les traits de cette face hideuse. Sur les appliques en terre cuite ou en bronze, sur les vases peints, les marbres, les monnaies, les armes, les meubles et les instruments de tout genre, nous la retrouvons tantôt comme la figure principale, tantôt dans une position secondaire. Mais à mesure que l'art se purifie et marche vers l'idéal et la perfection, la conception archaïque suit les mêmes étapes; la tête de Méduse perd peu à peu son caractère de laideur étrange et repoussante, le type primitif s'adoucit et s'humanise; après de nombreuses modifications, il finit par se transformer en un type nouveau dont le charme est irrésistible et dont la beauté est accomplie[2].

On a cité comme un des modèles les plus parfaits en ce genre la tête de la Méduse mourante de la villa Ludovisi[3]; on peut y ajouter un monument qui a le tort d'être trop peu connu, c'est une autre tête de Méduse, de profil, du plus beau style grec, en marbre de Paros, trouvée à Athènes et donnée au Musée du Louvre par M. Poujade, consul de France[4].

L'anse de vase en bronze reproduite sur la pl. 33 appartient à une période encore voisine du type primitif. La Gorgone qui en fait le principal ornement est représentée de

1. *Apollodori bibliotheca*, II, 3, 2, dans les *Fragm. hist. graec.* éd. Didot.

2. Sur cette transformation, voy. Dr Konrad Levezow, *Ueber die Entwickelung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten*, Berlin, 1833, in-4°. Cf. les remarques du duc de Luynes, à propos de cet ouvrage, dans les *Annali dell' Instit. di corresp. archeol.*, t. VI, 1834, p. 311 à 332.

3. Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce*, p. 346.

4. W. Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, n° 497; Id. *Les Musées de France*, pl. 25.

face, la bouche entrouverte, la langue pendante; des cheveux bouclés couvrent son front; trois longues nattes tombent symétriquement sur les seins de chaque côté de la poitrine. L'artiste lui a donné un corps plus large que long, se terminant par deux serpents écartés (en guise de jambes) sur lesquels la Gorgone appuie les mains et qui servaient à rattacher l'anse à la panse d'une amphore. Le torse est entièrement recouvert d'une peau de serpent, épaisse, semée d'écailles, qui, partant du cou, vient passer entre les jambes pour se refermer sur les épaules. Les seins apparaissent serrés sous cette enveloppe; les deux bras sont à découvert et se meuvent librement en dehors de cette espèce de sac. A l'endroit où les serpents se détachent du torse, un collier saillant, assez large, indique leur naissance de chaque côté; il paraît évident que ces deux reptiles sont la prolongation de la peau couverte d'écailles qui couvre le corps.

Il y a dans cette conception une fantaisie assez étrange qui s'explique par la place de la figure et par la volontée arrêtée de l'artiste de la rattacher au corps du vase. Malgré l'effort d'imagination auquel il s'est livré pour donner au monstre un aspect plus terrifiant encore qu'à l'ordinaire, on sent que la rudesse primitive du type commence à s'adoucir; la face n'est plus aussi terrible; les dents ont perdu le caractère carnassier et féroce des premiers âges. L'anse, élégamment arrondie, décorée de grosses perles et de longues oves, symétriquement placées, porte une décoration riche et distinguée. L'imitation de l'art grec y est évidente, mais cette imitation a été faite par un artiste ou par un ouvrier étrusque qui, en copiant le modèle grec, l'a transformé et lui a communiqué un caractère propre à sa race et à son esprit[1].

D'après les renseignements que nous avons pu recueillir, cette anse, conservée aujourd'hui au Musée du Louvre, aurait été achetée en Italie, il y a quelques années, par le baron Ch. Davillier. Cet amateur, d'un goût si délicat et si sûr, voyageait alors avec un ami dont le nom est également connu dans le monde de la curiosité, M. Foule. Un marchand leur présenta deux anses en bronze, exactement semblables, provenant d'une riche et belle amphore dont la panse avait disparu; ils s'empressèrent d'en faire l'acquisition. Il y a quelques mois, M. Foule donnait généreusement au Musée de Nîmes celle de ces anses qui lui était échue en partage; elle est aujourd'hui exposée dans une vitrine à l'intérieur de la Maison carrée[2]. La seconde anse, restée d'abord entre les mains du baron Ch. Davillier, passa après sa mort en vente publique[3]; le Musée du Louvre en fit l'acquisition le 30 avril 1887; c'est celle dont nous venons de parler. Elle mesure dans sa plus grande hauteur 0.24, et dans sa plus grande largeur, entre les deux têtes de serpents, 0.225. Au sommet, la distance entre les deux bordures perlées est de 0.097. A l'aide de ces dimensions il est facile de se rendre compte de la capacité de l'amphore.

Il existe dans différents Musées d'autres anses en bronze, de style étrusque, qui présentent une grande analogie avec celle du Louvre. Elles proviennent de grands vases

1. *Cf.* un vase étrusque en bronze dont les anses sont conçues d'une façon analogue, *Archæologische Zeitung*, XIII-XIV, 1855-1856, p. 161, taf. LXXXV; *Museo etrusco al Vaticano*, parte 1a, tav. LVIII, 2. Voy. aussi *Monumenti*, V. 1853, pl. 52.

2. Je dois ces renseignements à l'obligeance de M. Ed. Bondurand, archiviste du Gard (lettre du 4 octobre 1887).

3. *Catalogue des objets d'art dont la vente aura lieu les 29 et 30 avril, les 2, 3 et 4 mai 1887*, n° 33.

dont la panse mince et fragile n'a pu résister à l'action du temps; c'est pour ce motif qu'on les rencontre isolément, les parties épaisses et solides ayant seules survécu tandis que le reste a péri [1].

M. de Clercq, dont la splendide collection si libéralement ouverte à tous ceux qui travaillent contient tant de richesses inédites, possède une anse de bronze de même style que celle du Louvre, décorée comme elle d'une figure de Gorgone, mais d'un travail encore plus fin et plus soigné. Elle aurait été trouvée en Cilicie. La Gorgone y est représentée le corps de profil et la figure de face; elle est munie de quatre ailes et vêtue d'une tunique courte, collante, sans manches, serrée à la taille, ne descendant pas au dessous des genoux. Les jambes et les bras sont nus; le genou droit est plié; le monstre paraît se diriger vers la droite : sans doute c'est une des sœurs de Méduse qui poursuit Persée [2].

La figure est posée sur une petite base. Au dessous s'élancent à droite et à gauche deux reptiles (analogues aux serpents de l'anse du Louvre) dont les extrémités se terminent en têtes de griffon. Ces têtes sont tout à fait semblables à celles des griffons d'Olympie [3] et à celles de certains bronzes étrusques qui ont été récemment signalés [4] : même bec crochu avec la langue stridente, mêmes oreilles pointues dressées au dessus de la tête; la dimension seule varie.

Par une fantaisie de l'artiste, la Gorgone du Louvre est anguipède tandis que celle de la collection de M. de Clercq a conservé la forme et le mouvement du type adopté par les anciens artistes grecs. Les reptiles à tête de serpent qui servaient de base et d'appui à la première anse sont remplacés sur la seconde par des reptiles à tête de griffon qui remplissent le même rôle [5]; le corps long et étroit de ces reptiles-griffons est muni d'une aile légèrement frisée qui s'appliquait sur l'anse du vase. La tête du monstre, garnie de larges touffes de cheveux passant derrière les oreilles et retombant de chaque côté sur les épaules, est presque calme et placide; de petits bandeaux finement détaillés entourent son front; elle tire la langue, mais sans horreur, sans affectation, sans prétention. Le travail est excellent : la partie plane de l'anse est décorée de palmettes ciselées avec une rare élégance; les crêtes sont garnies d'un gros perlé; sur les côtés, au centre de l'enroulement, une belle rosace étale ses pétales symétriquement disposés.

J'ai tenu à signaler ces deux monuments et à les rapprocher l'un de l'autre.

Je ne veux pas terminer cette note sans rappeler avec quelle facilité les Romains ont multiplié l'image de Méduse. A tout propos ils ont reproduit ce masque sous sa forme idéale, lui donnant plus ou moins heureusement cette expression de beauté triste et

1. Dans les fouilles, lorsqu'on découvre de grands vases en bronze, on en retrouve souvent la panse très fragmentée, mais les marchands font presque toujours disparaître ces intéressants débris lorsqu'ils arrivent entre leurs mains; pour eux, ils gâtent l'aspect d'une belle pièce; aussi sont-ils ordinairement condamnés à mort. Cf. la belle anse du Louvre, A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n° 434.

2. Voy. un petit bas-relief en bronze découpé, conservé au Louvre, A. de Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n. 396; cf. Ed. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, t. II, taf. LXXXVIII.

3. *Die Ausgrabungen zu Olympia*, II, taf. XXXI, 2.

4. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1884, p. 98 à 101.

5. Cette analogie entre les reptiles à tête de serpent et les reptiles à tête de griffon sert à expliquer les petites écailles dont est couvert le corps des griffons étrusques du Louvre (*Bull. des Ant.* 1884, p. 100).

touchante que les efforts des Grecs avaient su fixer. Entre leurs mains il est devenu un ornement courant. Tantôt ils en décorent les meubles ou les ustensiles; tantôt ils le placent au centre des mosaïques; on le voit paraître sur les cuirasses des empereurs ou sur les boucliers des héros; on l'admire sur les camées, sur les lampes[1] et jusque sur les petites urnes sépulcrales déposées sous les voûtes sombres des tombeaux. L'image de Méduse, en effet, a un caractère funèbre indéniable. Virgile place les Gorgones dans les enfers[2].

Ce caractère funèbre permet d'expliquer sa présence au milieu d'un fronton en granit gris conservé au Musée de Clermont-Ferrand, dont l'interprétation a donné naissance à une étrange idée. Il semble certain que ce fronton, mesurant à la base à peine 2 m. 40, ne peut provenir que d'un tombeau. Ses dimensions autorisent à le croire; le masque qui en occupe le centre confirme cette hypothèse. La tête de Méduse y est représentée de face sur un fond d'écailles; deux ailes ombragent ses tempes; les yeux semblent éteints, et de ce front assombri s'élancent des serpents dont les mouvements sinueux remplissent les angles du fronton. L'effet de cette large sculpture est saisissant; on comprend l'impression qu'elle devait produire, placée à une certaine hauteur, dominant l'entrée d'un tombeau; la matière sombre dans laquelle le monument était taillé ajoutait encore à cette sensation de tristesse.

Du temps de Symeoni[3], ce fronton était encastré au dessus de la porte de l'hôpital de Clermont; le savant florentin y reconnut sans peine une tête de Méduse. Il ne pouvait y avoir de doute sur cette attribution. Mais cent ans plus tard, Mézeray[4] s'avisa de voir dans la même image « *un abrégé de la théologie des Druides* »! Cet abrégé devait trouver un commentateur : dom Martin[5] déclara à son tour que « *cette figure extraordinaire était celle d'*ONUAVA *ou Vénus céleste* ». Il faut lire les arguments qu'il développe à ce sujet! Tous les dieux de l'Orient viennent à son aide; il évoque tour à tour le prophète Baruch, Sanchoniaton, Philon de Byblos et bien d'autres. Dès lors, c'est une opinion reçue et, pendant un siècle (de 1727 à 1826), les Arvernes[6] vénérèrent la précieuse image jusqu'au jour où l'antiquaire Jorand[7] essayant de réagir contre cette absurde croyance, en démontra l'inanité.

Je ne voudrais pas jurer qu'Onuava n'a plus d'adorateurs; les faux dieux trouvent toujours des dévots.

ANT. HÉRON DE VILLEFOSSE.

1. On peut rappeler en particulier une superbe lampe circulaire à six becs de la collection Alessandro Castellani, *Catalogue de la vente de Rome*, n. 280.

2. *Aeneid*, VI, 289.

3. *Description de la Limagne d'Auvergne en forme de dialogue*, trad. Antoine Chappuys, 1561, p. 110.

4. *Abrégé chronologique de l'histoire de France*, t. 1, p. 33.

5. *La religion des Gaulois*, t. II, p. 110, avec une planche qui reproduit le mauvais dessin de Symeoni.

6. Rabani-Beauregard et Gault, *Tableau de la ci-devant province d'Auvergne avec l'explication des monuments et antiquités*, p. 119, pl. I, n. 1. — L'abbé Delarbre, *Notice sur l'ancien royaume des Auvergnats et sur la ville de Clermont*, p. 7-9, etc.

7. *De la nécessité d'être exact dans la représentation et la description des monuments archéologiques* [avec 3 dessins de la Méduse de Clermont-Ferrand] (extr. des *Mém. de la Société royale des antiquaires de France*, t. VII, 1826, p. 257 à 273.

NOTE SUR UNE SIRÈNE EN TERRE CUITE TROUVÉE A VULCI

(CABINET DES MÉDAILLES)

(Planche 34.)

La figure reproduite sur la planche 34 [1] est celle d'un de ces êtres fantastiques, moitié femme et moitié oiseau, que l'art antique a si souvent représentés et pour lesquels on hésite entre le nom de Sirènes et celui de Harpyes[2]. Le type en est variable, suivant que, dans la combinaison des éléments hétérogènes qui le constituent, le caprice de l'artiste a plus ou moins accentué les traits caractéristiques d'un corps d'oiseau ou d'un corps de femme. Tantôt on a sous les yeux un oiseau qui n'a d'une femme que la tête; tantôt, au contraire, c'est une femme qui n'a d'un oiseau qu'une paire d'ailes et quelques plumes donnant l'illusion d'une queue. Ici, les attributs des deux natures s'unissent dans des proportions à peu près égales. Tandis que le bas du corps est celui d'un oiseau, le buste est celui d'une femme, plus les ailes[3].

La tête est diadémée et couverte d'un voile dont les pans tombent derrière les épaules et se confondent avec les ailes. Un collier de perles rouges et noires orne la gorge. A la hauteur des coudes, une légère saillie marque l'endroit où finissent les manches d'une tunique collante, dont le bord inférieur, dessiné par un trait noir, s'arrondit près de la naissance de la queue, laissant de chaque côté une échancrure pour les pattes.

Le modelé, abstraction faite de la tête, est très sommaire et très sec. A vrai dire, il n'y en a pas. Les bras ont l'air d'être en bois, tant ils sont raides, avec leurs coudes pliés, comme de force, à angle droit, leurs mains étalées à plat, leurs doigts écartés et rigides comme des baguettes. La surface des ailes est distribuée en trois plans d'épaisseur décroissante, destinés à simuler la superposition des rangs de plumes, celles-ci étant plus longues et moins fournies à l'extrémité des ailes que dans le voisinage de leur point d'attache. Les couleurs, d'ailleurs assez bien conservées, suppléent en partie à l'insuffisance du modelé. Les chairs sont peintes en blanc ainsi que les pattes d'oiseau; la tunique est rouge; les ailes sont mouchetées de noir au dessus des bras; sous les bras, les grandes plumes sont figurées par des raies alternativement noires et rouges, laissant entre elles des bandes jaunâtres, qui ne sont pas autre chose que la terre cuite non coloriée [4].

1. Cette terre cuite faisait autrefois partie de la collection Beugnot. Elle a été décrite par M. de Witte dans le *Catalogue* de cette collection, n° 198.

2. Cf. Gerhard, *Arch. Ztg.* III, 76.

3. Le type est analogue à celui des Harpyes du monument de Xanthos.

4. Une partie de l'aile droite et la queue ont été restaurées.

Le style est archaïque. La tête, qui seule témoigne d'une facture un peu soignée et qui, sous les mutilations qu'elle a subies, laisse encore entrevoir son caractère, présente les traits principaux du style grec tel qu'il se montre au début du ve siècle : des yeux largement ouverts, des pommettes saillantes, un menton fortement accentué, une bouche pincée et un peu souriante, de ce sourire béat que l'on qualifie souvent d'éginétique. La disposition de la chevelure, formant au dessus du front et des tempes une sorte de bourrelet saillant, est la même que celle que l'on observe sur un grand nombre de terres cuites grecques de style ancien[1]. Le type dérive évidemment du même art. A l'appui de ces observations, il convient de remarquer que la terre cuite est peinte suivant certains principes élémentaires que les artistes étrusques n'ont pas toujours appliqués et qu'ils ont abandonnés de bonne heure pour s'attacher à un genre de polychromie plus riche et plus varié. Elle ne comporte, en effet, que quatre couleurs, le rouge, le jaune[2], le noir et le blanc, les seules couleurs que l'on rencontre sur les plus anciens monuments de la peinture en Etrurie, les fresques de la grotte Campana à Veies[3], et les plaques peintes de Cervetri[4], monuments qui, selon toute vraisemblance, doivent être attribués au ve siècle. C'est donc à une époque correspondante que je placerais la Sirène de Vulci. Elle appartiendrait à la première période de l'art étrusque hellénisé.

Comme tous les objets d'archéologie étrusque jusqu'ici découverts, elle provient d'un tombeau. Mais à quel usage pouvait-elle servir? Il faut observer tout d'abord qu'elle a été faite pour n'être vue que d'un côté : elle est absolument plate par derrière, et comme elle est, en son milieu, percée d'un trou, il est certain qu'elle devait être clouée sur un fond. Elle était appliquée ou bien sur la paroi d'un sarcophage de bois[5], ou bien contre un mur vertical, ou bien encore sur un plafond. De ces trois hypothèses, les deux premières me paraissent devoir être écartées. Quoiqu'il soit difficile d'être affirmatif en présence d'un objet aussi peu soigné et dont le modelé est aussi sommaire, je doute pourtant qu'on ait voulu représenter une Sirène crucifiée et exposée en trophée comme on le fait encore aujourd'hui pour les hiboux dans nos campagnes. Sans doute les bras sont raides, mais le visage est bien vivant; quant aux pattes, elles sont repliées sur le ventre non pas comme celles d'un oiseau mort, mais comme celles d'un oiseau qui vole. La Sirène plane et dès lors sa place naturelle est dans la décoration d'un plafond. On a d'ailleurs l'exemple de la tombe *della Scimia*, à Chiusi[6], où l'on voit, dans un caisson, quatre Sirènes planant.

Si l'on trouve ainsi des Sirènes dans les sépultures étrusques, si l'on considère d'ailleurs

1. J. Martha, *Catalogue des figurines en terre cuite d'Athènes*, n°s 21, 22, 23, 24, 234, 561, 562.

2. Ici c'est la couleur naturelle de la terre cuite qui tient lieu de jaune.

3. Micali, *Mon. Ined.* pl. LVIII, 1, 3. *Annali del Instituto*, 1863, p. 337; 1866, p. 418.

4. Ces plaques sont au Louvre. Cf. *Annali* 1859, p. 325; 1863, p. 341; *Monumenti* VI, pl. 38-32.

5. Les tombeaux étrusques contenaient souvent des sarcophages de bois : on en a retrouvé des restes (Dennis, *The Cities*, II, p. 14, 242, 518, 528. *Bulletino del Instituto*, 1885, p. 200).

6. *Annali*, 1866, p. 429-431.

que plusieurs urnes cinéraires de Volterra sont ornées de bas-reliefs se rapportant à l'aventure d'Ulysse avec les Sirènes[1], on a tout lieu de penser que la Sirène était en Etrurie un symbole funéraire, comme on sait qu'elle l'était chez les Grecs[2]. Ce symbole, les Etrusques l'avaient-ils emprunté à l'art grec ou le tenaient-ils d'une tradition antérieure, commune à la Grèce et à l'Italie? La question est de celles qu'en l'état actuel il est impossible de résoudre.

Le sens de la Sirène, en tant que symbole funéraire, est assez difficile à déterminer. Certains textes et plusieurs monuments figurés nous la présentent comme la personnification du deuil et des regrets. Dans Euripide[3], Hélène convie les Sirènes à pleurer avec elle la mort de ceux qu'elle a aimés. Sur le bûcher d'Héphestion, Alexandre dispose des Sirènes colossales avec des chanteurs cachés dans leurs flancs, qui font entendre des hymnes funèbres[4]. Des stèles nous montrent des Sirènes dans l'attitude de la douleur, la tête penchée et appuyée sur la main[5], ou bien s'arrachant les cheveux et se frappant la poitrine[6]. Ailleurs, on en voit qui tiennent une lyre, l'instrument ordinaire dans les cérémonies des funérailles[7]. On les concevait donc comme de divines pleureuses, dont la voix servait d'écho et en même temps de soutien aux lamentations humaines, en un mot comme les Muses de la douleur.

Mais on les concevait aussi autrement. A côté de ces vierges compatissant aux angoisses de l'agonie, sublimes interprètes du désespoir, voici les Sirènes malfaisantes, les Sirènes fascinatrices, « aux chants homicides[8] », dont l'harmonie irrésistible séduit, égare et tue, auxquelles Ulysse n'échappe que par la ruse que l'on connaît. Ces Sirènes-là se distinguent à peine des Harpyes. Comme elles, ce sont des divinités ravisseuses, quelque chose comme des oiseaux de proie, pourvoyeurs de la mort. Ce n'est plus la douleur ni les regrets qu'elles symbolisent, c'est la malignité de cette force mystérieuse et invincible qui arrache l'homme aux joies de la terre et l'entraîne dans l'inconnu.

De là à concevoir les Sirènes comme des divinités infernales, il n'y a qu'un pas. Aussi voit-on Sophocle associer le nom des Sirènes à celui d'Hadès dont elles chantent les lois immuables[9], et Platon, dans le récit de Her l'Arménien, les faire siéger à côté des Parques[10]. Puissantes auprès des rois du monde souterrain, elles servent d'intermédiaires entre la terre et le séjour des morts et disposent Persèphone à recevoir comme un hom-

1. Dennis, *Cities and cemeteries*, t. II, p. 93.

2. Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, pl. 74. Panofka, *Cab. Pourtalès*, p. 73 et suiv. Pervanoglou, *Grabsteine der alten Griechen*, p. 79. Brueckner, *Attische Grabstelen*, p. 26-32. Stephani, *Compte rendu*, 1866, p. 36; 1870, p. 146; 1880, p. 103. Schrader, *Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Alterthum*, p. 86-95. Cerquand, *Etude sur les sirènes*.

3. *Hélène*, v. 167 et suiv.

4. Diodore de Sicile, XVII, 115.

5. *Monuments grecs publiés par l'assoc. des Et. grecques*, 1887, p. 22, pl. 3 (stèle d'Apollonie).

6. Stèle de Nice dans Cerquand, pl. II. Cf. les sirènes de la tombe *della Scimia* à Chiusi. Voir aussi plusieurs terres cuites de Myrina (Pottier et Reinach, *Catalogue*, n[os] 148-160).

7. Benndorf, *Griech. u. Sicil. Vasenb.*, pl. 34. Pottier, *Etude sur les lécythes blancs*, p. 63, 64; pl. 4; *Annali*, 1864, pl. OP.

8. Porphyr. *Vit. Pythag.*, 39.

9. Sophocle, *fragm.* 854 (Didot, p. 294).

10. *République*, X, p. 617, B.

mage agréable l'hymne que chantent les vivants en l'honneur de ceux qui ne sont plus[1]. Plutarque, recueillant sans doute des traditions anciennes, va même jusqu'à faire des Sirènes des divinités psychopompes dont le chant guide les âmes errantes, leur inspirant par ses délicieuses harmonies l'oubli du périssable et l'amour du divin[2].

Enfin la Sirène semble avoir été quelquefois aussi conçue comme le symbole de l'âme elle-même, celle-ci paraissant, sur un certain nombre de monuments figurés, sous la forme d'un oiseau à tête humaine[3].

Voilà bien des interprétations pour un seul symbole. Laquelle est la vraie? Peut-être le sont-elles toutes également. Les symboles, en effet, ne répondent pas à quelque chose de bien défini. Sous leurs apparences simples, ils sont infiniment complexes. Ils n'existent que là où il y a du mystère et du vague. Leur essence est d'offrir une sorte de point de ralliement à des pensées errantes et de cristalliser pour ainsi dire autour de certaines formes convenues une multitude d'impressions confuses, d'aspirations inconscientes, tout un monde obscur d'inquiétudes, de terreurs, de douleurs, d'espérances comme en éveille dans le cœur humain l'idée religieuse ou la vue de la mort. Et c'est précisément à leur complexité presque insaisissable qu'ils doivent de durer si longtemps, chaque âge pouvant y trouver l'expression suffisante de ses propres croyances et de ses propres sentiments. Il est donc parfaitement possible d'admettre que la Sirène ait eu plusieurs sens et qu'elle se soit perpétuée à travers les siècles comme un symbole à plusieurs faces, se rapportant tantôt à l'idée des regrets, tantôt à celle d'une force malfaisante et meurtrière, tantôt à celle du monde infernal, tantôt à celle de l'immortalité.

A ce point de vue, on peut le comparer à un autre symbole funéraire, très répandu en Grèce et en Italie, à celui du banquet. Comme l'a très bien montré M. Percy Gardner[4], le banquet rappelle à la fois, d'une part, le souvenir des repas (νεκύσια) offerts aux morts par les survivants; d'autre part, la croyance à l'immortalité bienheureuse du défunt héroïsé et admis aux honneurs d'un lectisterne divin. De là vient la diversité des tableaux qui nous présentent la scène du banquet, diversité inexplicable si l'on veut s'en tenir à une seule et unique interprétation, mais qui n'a rien que de très naturel, si l'on songe que les imaginations antiques, hantées tantôt par le souvenir des νεκύσια, tantôt par l'idée de l'héroïsation, pouvaient aussi bien concevoir le banquet sous une forme réelle que sous une forme idéale, tout en restant plus ou moins fidèles au thème traditionnel. Le symbole était dans le sujet lui-même et non pas dans la manière de le traiter.

Jules MARTHA.

1. Euripide, *Hélène*, vers 170 seq.
2. Plutarque, *Quæst. conviv.* IX. 14, p. 746.
3. Collignon, *Essai sur les monuments relatifs au mythe de Psyché*, p. 14-15. Cf. une des plaques de Cervetri citées plus haut (Dennis, I, p. 262).
4. *Journal of hellenic studies*, 1884, p. 105 et suiv.

LA VÉNUS DRAPÉE

AU MUSÉE DU LOUVRE

(*Suite et fin*[1]).

MONNAIES.

Les monnaies qui reproduisent ce type sont à l'effigie de Sabine, avec la légende **VENERI GENETRICI**[2]; un type semblable paraît sur des pièces de Magnia Urbica, Valeria, Julia Domna et Plautilla. Celles de Sabine sont des deniers d'argent, des grands et des moyens bronzes. Le catalogue de ces pièces donné par M. Bernoulli est fautif; nous signalons ici celles dont nous avons vu les originaux et qui ont été reproduites par la gravure[3]. Les variantes sont insignifiantes : tantôt le bras tenant la pomme est étendu, tantôt il est relevé; la ceinture est quelquefois indiquée, mais fait défaut plus souvent; la disposition de la légende n'est pas uniforme; enfin, la pomme est parfois dans la main droite, plus souvent dans la main gauche.

65. Argent. La déesse est debout, avec ceinture, la main gauche levée à la hauteur du menton[4].

66. Argent (Paris). Le bras gauche est étendu; pas de ceinture; légende autrement disposée.

67. Argent (Paris). Pas de ceinture; légende autrement disposée[5].

68. Argent. Pas de ceinture; légende autrement disposée[6].

69. Grand bronze (Paris). Pas de ceinture.

70. Grand bronze (Paris). Pas de ceinture; légende autrement disposée.

71. Moyen bronze (Paris). Deux pièces paraissant identiques (Cohen, nos 75, 77).

72. Même figure sans le nom de Vénus sur des monnaies de Philadelphie à l'effigie de Ζωῆς Κερραξιος[7].

1. Voir *Gazette archéologique*, p. 242.

2. Cohen cite la variante GENTRICI (2e édit., p. 253, no 73.)

3. Cf. Bernoulli, p. 30; Müller-Wieseler, *Denkmæler*, t. II, no 263 *a* et texte (3e éd.), p. 388; Pedrusi, *Mus. Farn.*, t. VI, pl. 39, fig 6; Visconti, *Mus. Pio Clem.*, éd. in-fol., t. III, p. 77, pl. C, no 2 (grand bronze, gravure de convention); Frœhner, *Notice*, p. 167; Sabatier, *Iconographie de 5.000 médailles*, pl. XXXII, nos 28, 29 (deux deniers avec légende différemment disposée; le second, no 29, ressemble à notre no 67); Kekulé, *Arch. Epigr. Mitth.*, 1879, pl. II. Une monnaie d'argent de Sabine, faisant partie de la collection de M. Ant. Zanetti, est gravée, mais tout-à-fait conventionnellement, dans Zanetti, *Statue di Venezia*, t. II, *ad* pl. XIV. Les descriptions de Cohen (p. 253) ne sont pas assez précises pour permettre de distinguer les variantes.

4. Frœhner, *Notice*, p. 167 (gravure).

5. Cette pièce paraît identique à celle qui est gravée dans les *Arch. Epigr. Mitth.*, 1879, pl. II, no 5, où la disposition de la légende est la même.

6. Le texte de Wieseler, *Denkmæler*, 3e éd., p. 388 (pl. XXIV, no 263 *a*) dit à tort que cette pièce est identique à celle donnée par Frœhner. La gravure est celle de l'ancienne édition des *Denkmæler* = Pedrusi, *Mus. Farnes.*, t. VI, pl. 39.

7. Lenormant, *Nouvelle galerie mythologique*, pl. XVI, no 1; Mionnet, t. IV, p. 98, no 533; Bernoulli, p. 91, no 37.

L'étude des répliques que nous venons d'énumérer autorise, à notre avis, les conclusions suivantes : 1° la statue de Paris donne une idée exacte de l'original ; la restitution de la main tenant la pomme est justifiée; la tête, avec son caractère archaïque et sans stéphané, doit être considérée comme très voisine du modèle; 2° un certain nombre de répliques sont probablement des portraits[1]; 3° il n'est pas certain que l'un des seins fût découvert dans l'original; peut-être existait-il d'anciennes variantes du même type avec ou sans le vêtement intérieur. M. Bernoulli pense que le sein a été couvert dans les répliques qui ont fait office de portraits; c'est attribuer un bien vif sentiment de pudeur à des Romaines qui se sont parfois laissé figurer, comme de nos jours Pauline Borghèse, dans l'appareil de l'Aphrodite cnidienne.

Nous pouvons maintenant passer à l'examen des quatre hypothèses qui se sont produites au sujet de la statue du Louvre et de ses répliques, hypothèses où l'on a tour à tour fait valoir l'importance des monnaies de Sabine, l'air archaïque de la tête et la nature de la draperie. Ces hypothèses sont les suivantes : 1° la *Vénus Genetrix* est une réplique de la statue d'Arcésilas; 2° elle est une réplique de l'*Aphrodite dans les Jardins* d'Alcamène; 3° elle appartient à l'époque alexandrine ; 4° elle remonte à un original de Praxitèle. Il n'est plus nécessaire de discuter l'interprétation de Winckelmann, qui voyait des danseuses dans les statues de cette série[2], ni celle de quelques antiquaires du siècle dernier, dont se sont inspirés les restaurateurs, qui s'imaginaient y reconnaître des Muses. On peut contester l'épithète de la déesse, Uranie ou Genetrix, mais c'est bien toujours d'une Aphrodite qu'il s'agit.

1° La *Vénus d'Arcésilas*. — On sait que Jules César croyait descendre de Vénus[3] et qu'il portait sur lui l'image de la déesse armée, sans doute gravée sur le chaton d'une bague[4]. Appien raconte[5] que, la nuit avant la bataille de Pharsale, César invoqua Vénus Victrix, promettant de lui élever un temple s'il était vainqueur, et qu'il donna comme mot d'ordre ou σύνθημα à ses soldats le nom de cette déesse, alors que les Pompéiens recevaient celui d'Hercules invictus[6]. La guerre terminée à son avantage, César dédia le temple promis à Vénus Genetrix, aïeule de la famille des Jules, — ὡς ἀρχηγέτιδος τοῦ γένους αὐτοῦ οὔσης, dit Dion Cassius[7], — le 25 ou le 26 septembre de l'an de Rome 708[8]. Peut-être voulait-il, en évitant dans la dédicace l'épithète de *Victrix*, dissimuler ce

1. Cf. Burkhardt, *der Cicerone*, 4e éd., p. 401.

2. Winkelmann, *Werke*, V, p. 25 (*Hist. de l'art*, l. V, c. 3, § 5). Cf. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, t. III, p. 44. Sur les danseuses figurées par la sculpture antique, cf. l'intéressante notice de Rayet, *Monuments de l'art*, 1re livr., pl. VI et VII.

3. Caelius, ap. Cic. *ad Famil.*, VIII, 15; Suétone, *Caes.*, 6, 49; Velleius Paterculus, II, 41.

4. Dion Cassius, XXXXIII, 43.

5. Appien, *Guerres civiles*, II, 68.

6. César fit encore de même à Cordoue, d'après Appien, *Guerres civ.*, II, 104. Cf. Dion Cassius, XLIII, 43 : Σύνθημα αὐτὴν ἐν τοῖς πλείστοις καὶ μεγίστοις κινδύνοις ἐποιεῖτο.

7. Dion Cassius, XXXXIII, 22; Appien, *Guerres civ.*, II, 102.

8. Les fastes des Arvales et les *fasti Pinciani* donnent la date *a. d. VI Kal. Oct.*, les *fasti Vallenses* le jour précédent, *a. d. VII Kal. Oct.*

qu'une victoire remportée contre des Romains avait naturellement d'odieux [1]. Le temple de Vénus Genetrix construit sur le forum resta l'objet de toute la sollicitude de César. Nous connaissons un certain nombre d'objets d'art qui y furent placés par le dictateur [2]; c'est là qu'il reçut le sénat dans une occasion solennelle, restant assis au milieu des sénateurs debout [3]; dans les honneurs qui lui furent rendus après sa mort, la mention du temple revient à plusieurs reprises [4] et c'est dans le sanctuaire de l'aïeule des Jules qu'Octave éleva à son père adoptif une statue d'airain avec une étoile sur la tête [5]. En l'an 20 après J.-C., les villes d'Asie qui avaient été détruites par un tremblement de terre, et que Tibère avait rebâties ou restaurées, dédièrent, près du temple de Vénus Genetrix, une statue colossale de l'empereur [6] dont il nous reste une reproduction sur des monnaies de bronze [7]; nous en connaissons aussi la base sculptée par une copie qui en fut faite à Pouzzoles [8]. Sous Néron encore, les sénateurs se réunirent dans ce temple de Vénus pour juger Paetus Thrasea [9].

La statue qui ornait le sanctuaire de ce temple célèbre était la Vénus Genetrix d'Arcésilas. « Varron, dit Pline [10], vante Arcésilas, ami familier de Lucius Lucullus, dont les modèles se vendaient d'ordinaire plus cher aux artistes eux-mêmes que les ouvrages des autres. Il ajoute que ce sculpteur exécuta une Vénus Genetrix qui est dans le forum de César, mise en place avant d'être achevée, tant on avait hâte de la dédier; que ce même artiste convint avec Lucullus de faire, pour 1.000.000 de sesterces, une figure de la Félicité, figure dont on fut privé par la mort de l'un et de l'autre; qu'Octave, chevalier romain, voulant faire faire une coupe, Arcésilas lui en vendit le modèle en plâtre un talent. » Plus loin [11], citant encore Varron, Pline rapporte qu'Arcésilas était l'auteur d'une lionne en marbre et d'amours ailés jouant avec elle, le tout taillé dans un seul bloc. Enfin, il est question de centaures portant des nymphes, œuvres d'Arcésilas, placés par Asinius Pollion dans un des édifices construits par lui [12]. A cela se bornent les renseignements que les textes nous donnent sur ce sculpteur [13]; tout concis qu'ils sont, ils ne présentent pas moins un vif intérêt, puisque la statue de Vénus Genetrix par Arcésilas est la seule

1. Wissowa, *de Veneris simulacris*, p. 23. Cf. Appien, *Guerres civ.*, II, 101 : Τὰ δὲ Ῥωμαίων φυλαξάμενος ἄρα, ὡς ἐμφύλια, οὐκ ἰσιόντα τι αὐτῷ καὶ Ῥωμαίοις αἰσχρὰ καὶ ἀπαίσια, ἐπιγράψαι θριάμβῳ. Cependant l'idée de la Victoire resta attachée au nom de Vénus Genetrix, et les jeux institués à cette occasion par César furent appelés indifféremment VENERIS GENETRICIS et VICTORIAE CAESARIS. Cf. Mommsen, *Corp. inscr. lat.*, t. I, p. 397; Reifferscheid, *Annali dell' Instit.*, 1863, p. 370, 371.

2. Pline, *Hist. nat.*, VII, 126; VIII, 155; IX, 116; XXXV, 26 et 136; Appien, *Guerres civ.*, II, 102; Dion Cass., LI, 22.

3. Suétone, *Caes.*, 78; Dion Cass., XXXXIV, 8.

4. Suétone, *Caes.*, 84; Pline, *Hist. nat.*, II, 93; Dion Cass., XXXXV, 6; Servius, *ad Aen.*, VIII, 681.

5. Dion Cass., XXXXV, 7.

6. Cf. Pottier et Reinach, *La nécropole de Myrina*, t. I, p. 51.

7. Eckhel, *Doctrina nummorum*, t. VI, p. 192.

8. *Corpus inscr. lat.*, t. X, I, p. 201, où l'on trouvera la bibliographie.

9. Tacite, *Annales*, XVI, 27.

10. Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 155; éd. Littré, t. II, p. 487. Cf. L. von Urlichs, *Arkesilaos*, 19[me] Programm zur Stiftungsfeier des Wagnerischen Kunstinstitutes, Wurzbourg, 1887, p. 6. On lisait autrefois HS LX, c'est-à-dire 60,000 sesterces; Detlefsen, d'après le manuscrit de Bamberg, a corrigé HS X, c'est-à-dire 1.000.000 de sesterces ou 200,000 francs.

11. *Id.*, *ibid.*, XXXVI, 41; éd. Littré, t. II, p. 506.

12. *Id.*, *ibid.*, XXXVI, 33; éd. Littré, t. II, p. 505.

13. Overbeck, *Schriftquellen*, n[os] 2268-2270.

image de cette déesse dans un sanctuaire de Rome qui soit citée par les auteurs comme l'œuvre d'un artiste renommé[1].

Les premiers qui aient identifié cette statue à l'original de la série que nous étudions sont les frères Zanetti, qui se fondaient pour cela sur les monnaies de Sabine citées plus haut[2]. Cette opinion, reprise et développée par E.-Q. Visconti[3], fut approuvée, mais avec des réserves au sujet du prototype, par Gerhard[4], Brunn[5], Jahn[6], Otfried Müller[7], Overbeck[8] et Bernoulli[9]. Elle comporte plusieurs objections dont aucune ne nous semble décisive si l'on n'attribue pas à Arcésilas l'invention même du motif. L'air archaïque de la tête, dans la réplique de Paris, peut s'expliquer par l'imitation d'un modèle plus ancien ou par la tendance archaïsante d'Arcésilas, que Pline mentionne en même temps que Pasitélès[10]. Or, Pasitélès, contemporain de Pompée, passe pour le fondateur de l'école d'archaïsme qui fleurit au commencement de l'Empire[11]. On peut objecter encore que d'autres monnaies, avec la légende VENERI GENETRICI, portent

1. Wissowa, *de Veneris simulacris*, p. 25.

2. Zanetti, *Statue di Venezia*, t. II, pl. XIV (la planche représente une statue avec la légende *Musa o Venere genitrice*). Dans le commentaire de cette planche, il est question d'une statue *fatta di un Archesilao* (sic) et représentant la Vénus Genetrix. Visconti cite lui-même les Zanetti comme ayant les premiers exprimé cette opinion; M. Wissowa, à la suite de Gerhard, se trompe (*de Veneris simulacris*, p. 26) en attribuant la priorité de l'hypothèse à Visconti. Ce dernier ajoute même (*Mus. Pio Clem.*, t. III, p. 54, note) : « Une petite statue de bronze, pareillement vêtue, qui est dans la villa Pinciana et qui a été publiée par Montelatici, *Villa Borghèse*, p. 278, et par Montfaucon, *Ant. expliquée*, t. I, part. I, pl. CII, n° 3, fait voir que ce rapport n'avait pas échappé aux antiquaires du siècle passé. »

3. Visconti, *Museo Pio Clementino*, éd. in-8°, t. III, pl. VIII, p. 44 et suiv.

4. Gerhard, *Akademische Abhandlungen*, I, p. 260.

5. Brunn, *Geschichte der Künstler*, t. I, p. 601.

6. Jahn, *Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 1861, p. 113.

7. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 376, 1.

8. Overbeck, *Geschichte der Griechischen Plastik*, 3e éd., t. II, p. 421.

9. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 96 et suiv. La même opinion vient d'être adoptée par M. Waldstein (*Amer. Journ. of archæol.*, 1887, p. 1-13), qui s'efforce d'établir une analogie entre la Vénus Genetrix et celle de l'Esquilin, d'une part, le groupe dit *Oreste et Électre*, de l'autre. Sur ce dernier point, il a peut-être vu juste, mais l'ignorance où il est des répliques en terre cuite l'a conduit à rajeunir beaucoup trop le motif original.

10. Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 155. Comme Pasitélès, Arcésilas était célèbre pour ses modèles en terre cuite. (Overbeck, *Schriftquellen*, nos 2268 et 2263.)

11. Cf. Kekulé, *die Gruppe des Künstlers Menelaos*, Leipzig, 1870; Overbeck, *Geschichte der Plastik*, t. II, p. 411 et suiv.; Lœwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, 1885, nos 374, 375; Flasch, *Archæologische Zeitung*, 1878, p. 119 et suiv.; Wolters, *Gipsabgüsse*, nos 217-225; Waldstein, *Pasiteles and Arcesilaos* (*American Journal of archæol.*, 1887, p. 1). Pasitélès semble avoir ressuscité la sculpture chryséléphantine en exécutant un Jupiter d'or et d'ivoire (Overbeck, *Schriftquellen*, n° 2262 = Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 39); c'était d'ailleurs un érudit et un historien de l'art (*Schriftquellen*, n° 2264), ce qui s'accorde avec le goût d'archaïsme qu'on lui attribue. Il ne nous reste aucune œuvre de lui, mais nous possédons une statue d'Apollon à la villa Albani (Overbeck, *Gesch. der Plastik*, t. II, fig. 150 *a*), signée de Stephanos ΠΑCΙΤΕΛΟΥC ΜΑΘΗΤΗC (Lœwy, *Inschr. griech. Bildh.*, n° 374), dont il existe de nombreuses répliques. Cette figure, qui est encore répétée dans le groupe dit *Oreste et Électre* à Naples (Overbeck, *Gesch. der Plast.*, t. II, fig. 151), est la copie ou l'imitation d'un original grec du temps de Polyclète suivant Conze (*Beitr. zur Gesch. der griech. Plastik*, p. 24); je croirais volontiers que cet original est un peu plus récent et appartient à l'école attique. Un autre groupe archaïsant, à la villa Ludovisi, est signé de Menelaos ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΘΗΤΗC (Overbeck, t. II, fig. 152; Lœwy, n° 375.) Ces œuvres, et d'autres analogues, attestent l'existence d'une école archaïsante, fondée peut-être par l'érudit Pasitélès, qui s'est proposé pour but de reproduire et d'imiter les motifs de l'ancienne sculpture grecque, par réaction contre l'imitation, alors prédominante, de la sculpture asiatique et alexandrine postérieure à Alexandre. Cette école n'avait aucune originalité et sans doute aussi ne prétendait-elle pas à ce mérite, beaucoup moins important aux yeux des anciens qu'aux nôtres, comme nous aurons occasion de le répéter.

des représentations figurées toutes différentes de celle dont il s'agit[1]; mais cette difficulté n'affaiblit pas l'argument tiré de la fréquence des répliques en marbre, qui indiquent un original célèbre, et de la présence du même motif sur des monnaies impériales. Ce qui est plus grave, c'est que les monnaies en question ne datent ni de l'époque de César ni de celle des premiers empereurs, mais seulement du IIe siècle après notre ère[2]. On pourrait donc supposer qu'elles reproduisent un original grec qui aurait été transporté d'Orient à Rome par Hadrien. Aussi a-t-on proposé de reconnaître la Vénus d'Arcésilas dans d'autres statues ou groupes figurant sur les monnaies ou dont il existe des répliques dans la statuaire. M. Kekulé[3] prend pour point de départ des monnaies frappées en 710 de Rome, où l'on voit la déesse debout, tenant un sceptre ou une haste de la main gauche, de la main droite une petite Victoire, ayant parfois à ses pieds un bouclier ou un globe[4]. Ce type serait celui de la Vénus d'Arcésilas, vouée en 708, c'est-à-dire deux ans plus tôt. Un médaillon romain du temps d'Hadrien[5] porte une image analogue avec la légende VENERI GENETRICI. Arcésilas, suivant M. Kekulé, se serait inspiré du motif de la Minerve Parthénos de Phidias, hypothèse qui ne s'accorde guère avec le genre des sculptures de cet artiste mentionnées par Pline, centaures portant des nymphes et Amours jouant avec une lionne. Comme l'a pensé

1. Frœhner, *Notice de la sculpture*, p. 167; Wolters, *Gipsabgüsse*, nº 1208; Bernoulli, *Aphrodite*, p. 94; Wissowa, *de Veneris simulacris*, p. 27. Ce dernier a donné la liste des monnaies impériales avec la légende Venus Genetrix : 1º Vénus debout s'appuyant sur un bouclier et portant la Victoire (Cohen, *Méd. Impér.*, Adrien, 506 sq.; Faustine jeune, 95 sq., 223; Lucille, 78); 2º Vénus assise (Cohen, Faustine jeune, suppl. 15); 3º les monnaies de Sabine (cf. plus haut); 4º Vénus debout avec sceptre, globe ou patère (Cohen, Faustine jeune, 80; suppl. 9; Julia Domna, 95-97; Orbiana, 8; Salonine, 73-75; Magnia Urbica, 4, 10); 5º Vénus assise (Cohen, Julia Domna, 111-113; Julia Paula, 9; Orbiana, 7); 6º Vénus debout avec l'Amour (Cohen, Mamée, 22 sq., 65; Salonine, 80-82; 119-121; Magnia Urbica, 11); 7º Vénus assise avec l'Amour (Cohen; Lucille, 90; Julia Domna, 107-110; 195-198; Geta, 102); 8º Vénus debout appuyée sur un sceptre et portant l'Amour sur son bras (Faustine jeune, 84, 223 sq.; suppl. 10). Par contre, comme l'ont remarqué Visconti (*Mus. Pio Clem.*, éd. in-fol., t. III, p. 77), MM. Bernoulli (p. 95) et Wissowa (p. 27), certaines monnaies qui présentent un type fort analogue à celui de notre statue portent le nom de Vénus Victrix (Magnia Urbica, Cohen, V, pl. XI, 3; 2e éd., t. VI, p. 407; Valeria, *ibid.*, pl. XVI, 1 et 5) et de Venus Felix (*ibid.*, Julia Domna, 193 sq.; Plautille, 16). M. Wissowa a fait observer avec raison : 1º que les surnoms de Vénus ne se trouvent pas sur les monnaies avant l'époque d'Hadrien; 2º que les surnoms de Genetrix, Victrix et Felix accompagnent, sur des monnaies de la même époque, des types entièrement différents. Par exemple, des pièces de Faustine jeune, à la légende Vénus Genetrix, portent tantôt la déesse debout avec un sceptre et la pomme (Cohen, 80; Suppl. 9), tantôt la déesse debout portant l'Amour (84, 223-224, suppl. 10), tantôt Vénus appuyée sur un bouclier tenant la Victoire (95 sq., 225), tantôt enfin la déesse assise (Suppl., 15). Il faut donc reconnaître que le témoignage des monnaies n'est pas concluant. Mais dire, avec M. Wissowa (*op. laud.*, p. 26), que l'attitude de la statue de Paris ne convient pas à l'*alma Aeneadum parens*, c'est fermer les yeux au caractère de chasteté et de majesté souriante dont cette belle création de l'art est empreinte. Gerhard (*Akad. Abhandl.*, t. I, p. 260) et M. Michaelis (*Anc. marbles*, p. 307) me semblent aussi avoir insisté à tort sur la coquetterie et la sensualité prétendues de ce motif.

2. Wissowa, *op. laud.*, p. 28.

3. Kekulé, *Arch. Epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, t. III, p. 19 et suiv.

4. Monnaies frappées par les quattuorvirs monétaires L. Aemilius Buca (Babelon, *Monn. de la Rép.*, t. I, p. 125), M. Mettius (Babelon, t. II, p. 224), C. Cossutius Maridianus (t. I, p. 438), P. Sepullius Macer (t. II, p. 438). Cf. Cohen, *Méd. Cons.*, pl. II, XVI, XXVIII, XXXVII.

5. *Catalogue of the Roman coins in the British Museum, Roman medallions*, p. 5, 13. Cf. deux *aurei* d'Hadrien (Cohen, Adrien, 506) où la légende Vénus Genetrix est associée à la même image. Dans le médaillon de Londres, le bouclier de la déesse est orné de la représentation d'Énée portant Anchise et conduisant Ascagne.

M. Reifferscheid[1], il paraît plus probable que l'effigie des monnaies de 710 reproduit l'Aphrodite armée, ἔνοπλος, que César portait gravée sur son anneau. C'est une Vénus *Victrix* ou *Nicéphore*, mais non pas la *Genetrix* d'Arcésilas, dont l'attitude et les attributs étaient vraisemblablement tout pacifiques.

M. Reifferscheid lui-même[2], suivi par MM. Conze[3], Jahn[4], Helbig[5], Michaëlis[6] et Wissowa[7], a prétendu reconnaître la Vénus d'Arcésilas dans un motif figuré sur les deniers de M. Cordius Rufus, frappés entre 705 et 709 de Rome[8], et reproduit un assez grand nombre de fois par la statuaire[9]. Vénus est debout, entièrement vêtue, tenant de la main droite une balance, de la main gauche un sceptre; un petit Amour est posé sur son épaule gauche. Une des répliques (sans la balance, bien entendu), celle de la base de Ravenne, qui représente la famille d'Auguste, remonte à l'époque de cet empereur; sur plusieurs bas-reliefs de la même série, Vénus est associée à la Victoire, ce qui paraît à M. Wissowa un argument décisif en faveur de la thèse de Reifferscheid. Sans entrer dans le détail des objections que M. Kekulé a élevées contre elle et que M. Wissowa s'est efforcé d'écarter, nous nous contenterons d'exprimer l'opinion que Vénus portant l'Amour sur son épaule est presque un sujet de genre, plus propre à figurer dans un bas-relief ou une peinture qu'à fournir le sujet de la statue principale d'un temple. En second lieu, de toutes les monnaies qui portent la légende VENERI GENETRICI, aucune

1. Cité par M. Wissowa, *op. laud.*, p. 33.

2. Reifferscheid, *Annali dell' Instituto*, 1863, p. 361 et suiv.

3. Conze, *die Familie des Augustus*, p. 11; *Zeitschrift für œsterr. Gymnasien*, 1872, p. 859 et suiv.

4. Jahn, *Aus der Alterthumswissenschaft*, p. 297.

5. Helbig, *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei*, p. 24.

6. Michaelis, *Geschichte des arch. Institutes*, p. 151.

7. Wissowa, *de Veneris simulacris*, p. 34. L'opinion de M. Wissowa vient d'être approuvée par M. L. von Urlichs, *Arkesilaos*, Wurzbourg, 1887.

8. Babelon, *Monn. de la Rép.*, t. I, p. 383, avec vignette; Cohen, *Méd. Cons.*, pl. XIV, Cordia, 1; Müller-Wieseler, *Denkmæler der alt. Kunst.*, t. II, nº 266 a. Sur l'année où Cordius fut monétaire, cf. Wissowa, *op. laud.*, p. 39.

9. Livie ou Vénus dans le bas-relief de Ravenne (Conze, *die Familie des Augustus*, 1867, pl. I; *Gottingische gel. Anzeigen*, 1868, p. 812; Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, t. II, pl. VI, p. 254 et suiv.; cf. Friedlaender, *Arch. Zeit.*, 1867, p. 110); Vénus dans un bas-relief de Solunte en Sicile (Serradifalco, *Antich. della Sicilia*, V, 39); Vénus sur un bas-relief de la villa Médicis (*Monum. dell' Instit.*, V, pl. 40; Brunn, *Annali*, 1852, p. 338; Matz-Duhn, *Antike Bildw. in Rom*, nº 3511); Vénus en bronze à Turin (Clarac, *Musée*, pl. 632 D, nº 1293 A; Dütschke, *Antike Bildw. in Oberitalien*, IV, p. 195, nº 283); Vénus sur un bas-relief d'un autel trouvé à Tarente (Wissowa, *op. laud.*, p. 36); Vénus sur un bas-relief de la villa Pamphili, sans l'Amour (*Monum. dell' Instit.*, VI-VII, pl. 76; Kœhler, *Annali*, 1863, p. 105; Matz-Duhn, nº 3684); Vénus sur un autel Borghèse, sans l'Amour (*Monum.*, 1863, pl. 76; Reifferscheid, *Annali*, 1863, p. 364). Même groupe sur une monnaie au nom de Cléopâtre, frappée à Chypre après 718 (Morell, *fam. Iulia*, 4, A; Urlichs, *Arkesilaos*, p. 13). Répliques plus libres : gemme de Saint-Pétersbourg, Livie avec l'Amour (Conze, p. 10; Wissowa, p. 40); statue à Vienne en Autriche (*Arch. Epigr. Mitth.*, t. III, pl. 1); bronze à Toulouse (Clarac, *Musée*, pl. 632 D, nº 1293 B); statue en pierre de Vichy (Tudot, *Figurines en argile*, dernière planche); statue de Gythium (*Mitth. des d. Inst. in Athen*, II, p. 324, nº 34); trois ou quatre statues du Musée d'Athènes (Sybel, *Katalog*, nºˢ 399, 985, 2838, 3150); un autel de Cività Castellana, où Mars est accompagné de Vénus portant l'Amour sur son épaule gauche (*Annali*, 1863, p. 367; Wissowa, p. 43). L. von Urlichs (*Arkesilaos*, Wurzbourg, 1887) ajoute à cette liste une statuette en marbre d'Athènes aujourd'hui à Wurzbourg, où Eros paraît sur l'épaule droite d'Aphrodite. Pour les monuments qui représentent Éros associé à Aphrodite, cf. Kekulé, *loc. laud.*, p. 14 et suiv.; Helbig, *Untersuchungen*, p. 24; Wissowa, *op. laud.*, p. 48; pour les figurines en terre cuite, Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 278, 306.

ne reproduit ce motif; sans prétendre attribuer à ces documents trop d'importance, on ne peut s'empêcher de penser que leur silence n'est pas favorable à l'hypothèse de Reifferscheid. Tout bien considéré, celle de Visconti nous semble encore la plus vraisemblable, avec les réserves que nous exposerons plus loin.

2° *La Vénus dans les jardins d'Alcamène.* — Plusieurs archéologues ayant reconnu que la Vénus Genetrix ne pouvait être considérée comme une création originale d'Arcésilas, tant à cause de l'archaïsme de la tête que de la répétition du même motif dans des œuvres d'art antérieures à Jules César[1], M. Furtwængler, Mme Lucy Mitchell et moi[2] nous avons émis presque simultanément l'opinion que l'original de la statue du Louvre était la célèbre statue d'Alcamène, appelée Ἀφροδίτη ἐν κήποις.

Cette statue nous est connue par un passage de Pline, un passage de Pausanias et deux, ou peut-être trois, de Lucien[3].

Pline, *Hist. nat.*, XXXVI, 16 (éd. Littré, t. II, p. 502) : « On dit qu'il y a de Phidias à Rome, dans les édifices d'Octavie, une Vénus d'une merveilleuse beauté. Ce qui est certain, c'est qu'il fut le maître d'Alcamène, Athénien, sculpteur des plus renommés. Il y a de ce dernier à Athènes beaucoup d'ouvrages dans les temples et hors des murs, une célèbre Vénus dite Aphrodite dans les Jardins (ἐν κήποις). On dit que Phidias lui-même y mit la dernière main. »

Pausanias, I, 19, 2 (éd. Clavier, t. I, p. 121) : « La statue d'Aphrodite dans les Jardins est l'œuvre d'Alcamène, et c'est une des choses les plus dignes d'admiration qui soient à Athènes. »

Lucien, *Images*, IV (trad. Talbot, t. II, p. 3) : « LYCINUS. As-tu bien examiné la Vénus de Cnide? POLYSTRATE. Oui, par Jupiter! C'est le chef-d'œuvre de Praxitèle. LYCINUS... Puisque tu as vu cette Vénus, réponds-moi maintenant si tu as aussi vu celle d'Alcamène, qui est à Athènes, dans les Jardins? POLYSTRATE. Ah! j'aurais été le plus insensible des hommes, si j'avais négligé de voir le plus beau des ouvrages d'Alcamène. »

Ibid., VI (trad. Talbot, t. II, p. 4 : il s'agit d'emprunter à différentes statues célèbres les éléments d'une beauté parfaite) : « Les joues et les saillies du visage (ὅσα τῆς ὄψεως ἀντωπά), nous les emprunterons à Alcamène et à la Vénus dans les Jardins ; nous lui prendrons, en outre, les extrémités des mains, les belles proportions des poignets (καρπῶν τὸ εὔρυθμον) et l'élégance des doigts effilés (δακτύλων τὸ εὐάγωγον ἐς λεπτὸν ἀπολῆγον).

Dans le même passage où il mentionne la Vénus des Jardins, Pausanias parle d'une statue voisine représentant Aphrodite *Ourania*, de forme carrée et semblable aux Her-

1. Visconti pensait déjà que la disposition de la draperie relevée par un coin pouvait remonter au temps de Phidias et de Polygnote ; il rappelait à ce propos des figures de la frise du Parthénon et le bas-relief des Danaïdes au Vatican (*Mus. Pio Clem.*, t. IV, p. 269, pl. 36). O. Müller reconnaissait que le type de la Vénus drapée remontait à celui de l'Uranie des anciens sculpteurs (*Handbuch*, § 376, 4). Cf. Clarac, *Musée*, t. IV, n° 1449, p. 140 : « Par son style et par le caractère de sa tête, elle dénote une époque assez ancienne et qui se rapproche de celle de la Niobé. » M. Frœhner, dans les *Terres cuites d'Asie-Mineure* (pl. 22, p. 49), a fait justement observer que le type de la Genetrix était antérieur de plusieurs siècles à César.

2. Furtwängler, art. *Aphrodite* dans le *Lexikon der Mythologie* de Roscher, p. 412 ; Lucy Mitchell, *History of ancient sculpture*, p. 320 ; Reinach, *Manuel de Philologie classique*, t. II, p. 68, 94. M. Wolters (*Gipsabgüsse*, n° 1208) inclinerait plutôt vers le même sentiment, s'il fallait choisir entre Praxitèle et Alcamène pour fixer l'attribution de l'original. L'opinion de M. Furtwængler a été adoptée par M. C. Robert, dans les notes à la 4e édition de la *Griechische Mythologie* de Preller, t. I, p. 383.

3. Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 812-815.

mès. Il s'agit là d'une image très archaïque; aussi, comme l'a fait observer M. Overbeck[1], ne peut-on rapporter à la statue d'Alcamène ce passage des *Dialogues des Courtisanes*[2] : « Si nous trouvons encore un amant comme Cheréa, il faudra immoler une chèvre blanche à Aphrodite Pandèmos, une génisse à l'Aphrodite Uranie dans les Jardins. »

L'hypothèse que nous examinons a été singulièrement fortifiée par la découverte de la belle réplique de Myrina qui, bien que postérieure de deux siècles au moins à Alcamène, reproduit si exactement le style archaïque de la tête, tel qu'on le constate dans la statue de Paris. M[lle] Mitchell a fait aussi valoir la réplique de Berlin, qu'elle a publiée pour la première fois, et dont le caractère, voisin du style de Phidias, prouve une fois de plus que la Vénus du Louvre ne se compose pas de deux morceaux rapprochés à tort. M. Furtwængler a été plus loin[3] : il pense que la Vénus d'Alcamène, prototype de notre Genetrix, est la statue qui valut à son auteur une victoire disputée[4] sur un autre élève de Phidias, Agoracite[5]. L'Aphrodite d'Agoracrite, désignée dans le temple de Rhamnus sous le nom de Némésis, et que plusieurs attribuaient à Phidias lui-même, tenait une pomme de la main gauche, une patère de la main droite, et portait une haute stéphané ornée de petites Victoires et de cerfs[6]. Il est évident que les textes relatifs à l'Aphrodite ou aux deux Aphrodites d'Alcamène ne nous permettent point d'attribuer à ce sculpteur, sinon à titre d'hypothèse, le modèle de la Vénus Genetrix; mais la parenté incontestable de la tête du Louvre avec les œuvres de la sculpture attique du v[e] siècle, jointe aux proportions un peu trapues qui rappellent Phidias, est un argument dont on ne peut méconnaître le poids. Il faut ajouter que la tête de notre Vénus ressemble d'une manière frappante à celle d'une Lapithesse dans le fronton occidental du temple de Jupiter à Olympie[7], et cette ressemblance pourrait presque constituer une preuve si l'attribution du fronton en question à Alcamène, reposant sur la seule autorité de Pausanias, n'était sujette à de graves objections que nous n'avons pas à discuter ici.

La draperie transparente de la Vénus Genetrix n'interdit pas, comme nous l'avons dit plus haut, d'en attribuer le prototype au v[e] siècle; l'opinion contraire serait plus près de la vérité. Il subsiste néanmoins une objection importante contre la vue partagée par M. Furtwængler. Parmi les nombreuses figurines en terre cuite de Myrina qui repro-

1. *Schriftquellen*, n° 845; l'erreur a été commise, entre autres, par Brunn, *Gesch. der Künstler*, t. I, p. 235; mais il est aussi possible que l'Aphrodite d'Alcamène ait reçu le nom d'Uranie, qui lui convenait parfaitement.

2. Lucien, *Dial. meretric.*, VII, 1.

3. Furtwaengler, art. *Aphrodite* dans le *Lexikon* de Roscher, p. 412.

4. Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 17 : « Certavere autem inter se ambo discipuli Venere facienda vicitque Alcamenes.... Agoracritus ex lege signum suum vendidisse traditur ne Athenis esset et appellasse Nemesin; id positum est Rhamnunte pago Atticae. »

5. Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 17 : « Ejusdem (Phidiae) discipulus fuit Agoracritus Parius et aetate gratus, itaque e suis operibus pleraque nomine ejus donasse fertur. » Cf. Paus., IX, 34, 1 (Ἀγορακρίτου, μαθητοῦ δὲ καὶ ἐρωμένου Φειδίου); Zenobius, V, 82; Suidas et Photius, s. v. Ῥαμνουσία Νέμεσις; Tzetzes, *Chiliades*, VII, 931 sq.

6. Cf. la monnaie publiée dans la *Numismatic Chronicle*, 1882, p. 89 et pl. v. Pour la description de la statue, cf. Strabon, IX, p. 396; Zenobius, V, 82; Pausanias, I, 33, 2. (Overbeck, *Schriftquellen*, n[os] 834-843.)

7. Mitchell, *Selections from anc. sculpt.*, pl. I; *Hist. of anc. sculpt.*, fig. 129.

duisent des motifs de la statuaire, il n'en est qu'une seule, l'*Athlète versant de l'huile*[1], que l'on soit en droit de faire remonter à un original aussi ancien; toutes les autres ont leurs prototypes au IVe siècle et à l'époque hellénique. Nous croyons, toutefois, que cette objection peut être écartée et nous nous proposons d'y revenir quand nous parlerons de l'Aphrodite de Cos.

3° *L'original alexandrin.* — M. Kekulé[2] et, à sa suite, MM. Michaëlis[3], Helbig[4], Wieseler[5], Wissowa[6] et Baumeister[7], ont exprimé l'opinion que le motif de la *Genetrix* était la création de quelque grand artiste de l'époque alexandrine. M. Baumeister écrit même que cette statue est « le signe d'une réaction contre le culte des hétaïres », mais il a négligé de nous expliquer ce qu'il entendait par là. Que ce motif, avant d'être répété à l'époque romaine, ait été en faveur auprès des Grecs *hellénistiques*, nous ne songeons pas à le contester, et l'existence des nombreuses répliques de Myrina suffirait à en fournir la preuve; mais nous sommes convaincu que l'invention n'en appartient pas à cette floraison tardive de l'art grec, qui a plutôt su combiner et développer des types anciens que créer des modèles tout à fait nouveaux. Si nous connaissions avec plus de précision les œuvres de Scopas, il est bien possible que nous serions moins tentés encore d'exagérer le mérite inventif des artistes du IIIe siècle, en ce qui concerne, du moins, la grande sculpture et l'art religieux[8].

4° *La Vénus de Cos.* — Gerhard d'abord[9], puis MM. Brizio[10] et Ernest Curtius[11], ont proposé de voir dans la *Genetrix* une réplique de l'Aphrodite *velata specie* que Praxitèle, d'après un texte de Pline, sculpta pour les habitants de Cos. Pline[12] raconte que Praxitèle était l'auteur de deux statues d'Aphrodite, qu'il avait mises en vente simultanément : l'une était entièrement voilée, et fut préférée pour ce motif par ceux de Cos, qui la trouvèrent décente et sévère (*pudicum ac severum*); la seconde, offerte par le sculpteur au même prix, était la célèbre Vénus entièrement nue, qui fut achetée par les Cnidiens. M. Curtius a fait valoir que la Vénus Genetrix marquait bien la transition entre les figures entièrement drapées et les nudités comme la Vénus de Cnide. Le motif allégué par Pline, pour expliquer la préférence des habitants de Cos, lui semble peu authentique;

1. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. XLI, p. 450.

2. Kekulé, *Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, 1879, p. 20.

3. Michaëlis, *Ancient marbles*, p. 307.

4. Helbig, *Untersuchungen*, p. 35.

5. Wieseler, *Denkmæler*, 3e éd., p. 347.

6. Wissowa, *de Veneris simulacris*, p. 30.

7. Baumeister, *Denkmæler des klass. Alterthums*, t. I, p. 92 (*eine Schœpfung der alexandrinischen Epoche und ein Zeichen der Reaktion gegen den Hetærenkultus*).

8. L'influence exercée par Scopas sur l'art hellénistique, et en particulier sur l'école de Pergame, a été très justement signalée par M. Farnell, *Journal of hellenic studies*, t. VII, p. 125.

9. Gerhard, *Ueber Venusidole*, dans les *Akademische Abhandlungen*, t. I, p. 260.

10. Brizio, *Bullettino dell' Instit.*, 1872, p. 104. Son opinion fut combattue dans la même séance par MM. Helbig et Flasch.

11. Curtius, *Archæologische Gesellschaft zu Berlin*, séance du 2 mai 1882 (*Philologische Wochenschrift*, 1882, p. 668.)

12. Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 20 : « Duas fecerat simulque vendebat, alteram velata specie, quam ob id praetulerunt quorum condicio erat Coi, cum eodem pretio detulisset, severum id et pudicum arbitrantes; rejectam Cnidii emerunt immensa differentia famae. »

il faut se rappeler, en effet, que les étoffes transparentes étaient une *spécialité* bien connue de l'industrie de Cos. Praxitèle aurait donc représenté la déesse sous un costume particulièrement familier à ceux qui lui avaient commandé cette œuvre d'art. M. Conze, dans la même séance de la *Société archéologique* de Berlin, a objecté le caractère archaïque de la tête, et a exprimé l'opinion que si, comme cela lui semblait probable, la tête de la statue de Paris n'était pas étrangère au torse, l'original devait remonter au v[e] siècle et être antérieur à l'Aphrodite de Cos. Pareille objection avait déjà été présentée par M. Bernoulli à l'encontre de l'opinion de M. Brizio[1].

La découverte des nombreuses répliques en terre cuite de Myrina, à côté de plusieurs imitations de l'Aphrodite de Cnide, doit donner une force nouvelle à l'opinion soutenue par M. Curtius. Il était vraisemblable que les deux Aphrodites de Praxitèle, celle de Cos et celle de Cnide, avaient servi de modèles aux coroplastes éoliens[2]. Cette considération me convainquit, et je fis part de mon sentiment à M. de Witte, qui s'y rallia sans hésiter[3]. Je l'ai exprimée à mon tour, avec les réserves que je développe ici, dans la *Nécropole de Myrina*[4].

Ces réserves me sont inspirées par le caractère général de la figurine, dont l'idée première semble antérieure à Praxitèle. J'y reconnais un type probablement créé par Alcamène, reproduit, avec des modifications que nous ne pouvons préciser, par Praxitèle, et imité ensuite tant par les coroplastes d'Asie-Mineure que par les artistes des époques hellénistique et gréco-romaine, entre autres peut-être, bien que cela doive rester douteux, par Arcésilas, dans l'image de la déesse qu'il fit pour le temple du Forum[5].

L'opinion éclectique à laquelle nous nous arrêtons n'a rien d'inconciliable avec ce que nous savons touchant les habitudes des sculpteurs de l'antiquité. L'idée de la propriété artistique et, par suite, celle du plagiat leur étaient étrangères; le mérite de l'exécution, celui de la nouveauté et de la perfection dans le détail, paraît avoir eu plus d'importance à leurs yeux que celui de la création des types.

Si nous connaissions plus exactement l'histoire de l'art dans l'antiquité, nous hésiterions davantage à affirmer que tel motif ou telle attitude sont l'invention de tel ou tel sculpteur. Les artistes grecs n'ont pas éprouvé de scrupule à reproduire les conceptions de leurs prédécesseurs et de leurs maîtres, tout comme Raphaël, malgré son génie, a imité fort exactement le Pérugin. Les types et les motifs étaient, en quelque sorte, le patrimoine commun; il appartenait aux sculpteurs éminents de les renouveler par des modifications heureuses et originales, *proprie communia dicere*, comme dit Horace.

1. Bernoulli, *Aphrodite*, p. 98. M. Bernoulli a objecté aussi que le type de la tête ne ressemble pas à celui des répliques présumées de la Vénus de Cnide. Mais, d'abord, les deux Vénus de Praxitèle étaient d'un caractère tout différent, et, en second lieu, nous n'avons pas de bonnes répliques de la Vénus de Cnide.

2. Des répliques de l'un et l'autre type paraissent avoir été découvertes dans un même tombeau à Smyrne. (Frœhner, *Terres-cuites d'Asie-Mineure*, pl. 22, p. 49.)

3. De Witte, *Bulletin de la Société des Antiquaires*, 22 avril 1885; *Gazette archéologique*, 1885, p. 91.

4. *La Nécropole de Myrina*, 1887, p. 309-315.

5. Cette imitation aurait été contemporaine de l'époque où, malgré les protestations des moralistes, la mode des draperies transparentes s'introduisait dans le monde romain.

L'art antique ne connaît ni la servilité dans la copie, ni la prétention à l'originalité absolue dans la création. Comme au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, la tradition n'y perd pas ses droits, et le progrès consiste souvent, dans l'art comme dans la littérature, à dire autrement les mêmes choses, *eadem sed aliter*. L'art gréco-romain n'a fait que se conformer à l'exemple des époques antérieures, sauf qu'il n'a guère embelli ce qu'il imitait et qu'il a rarement été heureux en innovant. Pour ne citer que quelques exemples, il est probable que le type de Jupiter, dû à Lysippe, n'est qu'une modification de celui de Phidias; le type de Minerve, créé par le même artiste, celui d'Hercule, dû à Lysippe lui-même, ont été indéfiniment reproduits. On a récemment découvert à Smyrne une très belle réplique en terre cuite du *Diadumène* de Polyclète, mais dont les proportions moins massives attestent que le coroplaste a eu sous les yeux un modèle plus récent, peut-être le *Diadumène* de Praxitèle[1]. De même, la statuette de Myrina, l'*Athlète versant de l'huile*, reproduisant un motif bien connu que M. Brunn attribue avec vraisemblance à Myron[2], n'est pas une imitation directe du sculpteur d'Eleuthères, mais celle de quelque réplique analogue exécutée, sans doute, au IVe siècle, dans des proportions un peu différentes[3]. Nous pensons également que la Vénus Genetrix, découverte dans la même nécropole, est l'imitation de l'Aphrodite drapée de Praxitèle, mais que cette statue, dont on opposait le style sévère à celui de l'Aphrodite de Cnide, — *severum ac pudicum*, dit Pline, — n'est que la modification d'un type du Ve siècle, qu'Alcamène avait peut-être reçu de Phidias. Et qui peut dire si Phidias lui-même l'avait inventé?

Que Praxitèle ait pu emprunter des motifs à ses illustres prédécesseurs du Ve siècle, c'est là une hypothèse qu'il n'y a pas lieu de récuser[4]. M. Brunn a finement signalé le préjugé qui voit dans ce grand homme un représentant exclusif de l'art aimable, de la sculpture religieuse confinant presque à la sculpture de genre, tout comme les gens du monde, oubliant les *Stanze*, ne songent qu'au peintre des gracieuses madones quand ils entendent nommer Raphaël[5]. En réalité, Praxitèle paraît avoir eu au moins deux *manières*, l'une plus sévère et plus conforme à la tradition, inspirée par les œuvres de son père Céphisodote, sans doute aussi par Alcamène et Myron, l'autre plus libre et plus personnelle, reflet des tendances nouvelles de l'esprit grec vers le milieu du IVe siècle, à laquelle nous devons le *Satyre au repos*, le *Sauroctone* et l'*Aphrodite de Cnide*. Mais cette Aphrodite elle-même n'est-elle pas, comme l'a reconnu M. Curtius, la traduction

1. Murray, *Journal of hell. Stud.*, 1885, pl. LXI et p. 243; cf. Reinach, *Gaz. des B. Arts*, 1886, t. I, p. 423, 425. Pour le *Diadumène* de Praxitèle, cf. Callistrate, *Stat.*, XI (Overbeck, *Schriftquellen*, n° 1268.)

2. Brunn, *Annali dell' Instit.*, 1879, p. 201 (*Monum.*, t. XI, pl. 7.)

3. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. XLI, p. 450-454. M. Kekulé a justement signalé l'analogie de la tête de l'Hermès de Praxitèle avec celle de l'athlète de Myron (*Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes*, 1882.)

4. On sait par Pline que Praxitèle compléta un quadrige de Calamis (XXXIV, 71), témoignage qu'il n'y a aucune raison de rapporter, comme le voudrait M. Klein, à un Praxitèle plus ancien.

5. Brunn, *Sitzungsber. der bay. Akad.*, 1880, p. 450.

idéalisée d'un vieux type naturaliste, dont Praxitèle a transformé l'esprit et épuré la forme par le sentiment exquis de la pudeur[1] ?

La biographie de Praxitèle est fort obscure encore[2], et ce n'est pas ici le lieu d'en tenter une restitution conjecturale[3]. Contentons-nous d'énoncer quelques résultats que nous croyons vraisemblables et que nous nous réservons de justifier ailleurs. Praxitèle était fils de Céphisodote. Celui-ci, qui était né vers 420 avant Jésus-Christ[4], exécuta au Pirée, en 393, un autel de Jupiter Sauveur[5]; en 375, le groupe d'*Eirênê et Ploutos*, dont nous avons une excellente réplique à Munich[6]; vers la même époque, un *Hermès nourrissant Dionysos enfant*[7], et, à partir de 370, d'importants travaux à Mégalopolis, où il avait été attiré par Epaminondas après la bataille de Leuctres[8]. Praxitèle, né vers 390, élève de son père, suivit Céphisodote dans le Péloponnèse, et fut chargé de travaux considérables tant dans cette partie de la Grèce, qu'en Béotie, avant de venir se fixer à Athènes, où il devint chef d'école à son tour. L'*Hermès et Dionysos*, découvert en 1877 à Olympie, date probablement de 363-362[9]; ce n'est encore qu'une œuvre de jeunesse, une imitation du groupe de Céphisodote, *Eirênê et Ploutos*, et de l'*Hermès nourrissant Dionysos enfant*, du même artiste[10]. A cette époque appartiennent probablement aussi celles des œuvres de Praxitèle que l'on a voulu attribuer à un *Praxitèle l'Ancien*[11], à cause du caractère archaïque que laisse entrevoir la seule

1. Curtius, *Archaeol. Zeit.*, 1869, p. 62; *Nuove Memorie*, 1865, p. 373; Heuzey, *Catalogue des figurines du Louvre*, p. 108.

2. Boeckh s'en plaignait dans une lettre à O. Müller (*Briefwechsel*, 16 décembre 1826.)

3. La seule date donnée par les anciens est le témoignage de Pline (*Hist. Nat.*, XXXIV, 50), d'après lequel Praxitèle et Euphranor florissaient vers 364 (Olymp. 104.). Il n'y a là qu'un synchronisme assez vague, la date de 362, comme l'a remarqué M. Loewy (*Untersuch. z. Griech. Kunstgesch.*, Wien, 1883, p. 64), étant celle de la bataille de Mantinée qu'avait représentée Euphranor (, 3, 4; Plut., *de* (Paus.; *Glor. Athen.*, 2.)

4. Strongylion, qui collabora avec Céphisodote (Paus., IX, 30, 1), consacra un cheval de bronze sur l'Acropole d'Athènes avant 415 (cf. Aristoph., *Oiseaux*, v. 1128, et le Scholiaste). Il pouvait avoir 55 ans en 390, et travailler, vers cette époque, de concert avec Céphisodote plus jeune que lui.

5. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 74; cf. Paus., I, 1, 3.

6. Paus., I, 8, 2; IX, 16, 1; Brunn, *Ueber die sogenannte Leukothea*, Munich, 1867; *Beschreibung der Glyptotek*, 4e éd., p. 123, no 96. Gravé entre autres dans Clarac, *Mus. de Sculpt.*, pl. 673, no 1555 A.

7. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 87.

8. Paus., VIII, 30, 10.

9. Comme les groupes de Céphisodote à Mégalopolis et à Athènes, et d'autres compositions de la même époque, par exemple celle de Damophon à Messène (Paus. IV, 31, 10; cf. Bie, *Die Musen*, Berlin, 1887, p. 23), auxquelles on peut ajouter les nombreux bas-reliefs sculptés en tête de documents épigraphiques, celui de Praxitèle avait probablement une signification allégorique, en rapport avec les événements contemporains. Or, en 363, après des luttes sanglantes entre Élis et l'Arcadie, dont l'enceinte même d'Olympie avait été le théâtre, les Arcadiens et les Éléens se réconcilièrent sous la médiation de Mantinée (cf. Grote, *History of Greece*, t. X, p. 429-444.). Hermès est le dieu national de l'Arcadie; Dionysos celui de l'Élide; Héra est la déesse de Mantinée, et son temple était le plus ancien d'Olympie. A Mantinée même, Praxitèle sculpta un groupe représentant Latone avec ses enfants (Paus. VIII, 9, 1); le piédestal de cette composition, où figurent les Muses, Apollon et Marsyas, a été découvert en 1887 par M. Fougères (cf. *Classical Review*, 1887, p. 317; *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1888.). Un autre groupe de Praxitèle, avec Héra, Athéna et Hébé, se voyait également à Mantinée (Paus. VIII, 9, 3.)

10. Comparez les reproductions des groupes de Munich et d'Olympie dans Lübke, *Gesch. der Plastik*, t. I, p. 202 et 213. L'analogie de la tête de l'Hermès avec celle de l'athlète de Myron a été mise en lumière par Kekulé, *Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes*, 1882.

11. Klein, *Arch. epigr. Mitth.*, t. IV, p. 1 et suiv.; Overbeck, *Gesch. der Plast.*, t. I, p. 379; Brunn, *Sitzungsber. der Akad. zu München*, 1880, p. 448; Murray, *Hist. of greek sculpt.*, t. II, p. 259; Koehler, *Mittheil. des d. Inst.*, t. IX, p. 78.

mention des sujets ou les descriptions rapides de Pausanias. La plus importante paraît avoir été la *Hèra Teleia* de Platée[1], inspirée peut-être par Alcamène, et dont nous croyons avoir retrouvé une imitation à Myrina[2].

Praxitèle, fixé à Athènes après 360[3], dans l'éclat de son génie et de sa gloire, fut l'amant de la célèbre Phryné[4]. Celle-ci, qui était de Thespies, dut naître avant 372, puisque Thespies fut détruite et démantelée cette année même par les Thébains[5]; nous savons qu'elle arriva à Athènes dénuée de ressources et que son enfance fut misérable[6]. Sa jeunesse et sa maturité la dédommagèrent si bien qu'en 335, après la ruine de Thèbes par Alexandre, elle put offrir de rebâtir la ville à ses frais[7]. Une pareille offre ne convient guère qu'à une courtisane de quarante ans; nous croyons pouvoir nous en autoriser pour faire naître Phryné vers 375. Cette date, qui concorde avec celle de la ruine de Thespies, nous donne quelques points de repère dans la biographie de Phryné, par suite aussi dans celle de Praxitèle. On sait par Athénée que la courtisane Thespienne servit de modèle à Praxitèle lorsqu'il sculpta l'Aphrodite de Cnide[8]. Tandis que M. Brunn incline à placer vers 330 l'exécution de cette statue[9], ce qui est inadmissible — Phryné avait à cette époque quarante-cinq ans! — nous n'hésitons pas à la croire de quinze ou vingt ans plus ancienne. A l'appui de notre opinion nous pouvons encore alléguer l'heureuse découverte de M. Studniczka, qui semble avoir fixé en 345 ou 346 l'exécution de l'Artémis Brauronia de Praxitèle, prototype, selon lui, de la *Diane de Gabies* du Musée du Louvre[10]. Cette époque est bien celle de la maturité du génie de Praxitèle, et l'on pourrait y placer aussi le buste d'Eubouleus qui a été découvert en 1884 à Éleusis[11]. L'Aphrodite drapée, prototype de la Vénus Genetrix, est contemporaine de l'Aphrodite de Cnide; nous le savons par Pline, dont le témoignage est indirectement confirmé par Athénée et Pausanias[12]. Phryné, voulant obtenir de son amant celle de ses œuvres à laquelle il attachait le plus de prix, imagina de lui faire annoncer par un esclave que son atelier était en feu, que bon nombre de ses statues étaient déjà détruites, mais

1. Paus., IX, 2, 7. Le temple d'Héra avait échappé à la destruction de Platée en 371, comme le dit formellement Pausanias (IX, 1, 8) : Ἡ πόλις καθῃρέθη πλὴν τὰ ἱερά. Je ne partage pas l'opinion de M. Brunn (*Sitzungsber. der bay. Akad.*, 1880, p. 448), qui place vers 336 les travaux de Praxitèle à Platée, après la reconstruction de cette ville.

2. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. XXVIII, p. 392.

3. Il est probable qu'il travailla vers la même époque pour Mégare, Delphes et Anticyre.

4. Athénée, XIII, p. 590; Paus., I, 20, 1; IX, 27, 3; X, 15, 1.

5. Diodore, XV, 46; Xénoph., *Hellén.*, VI, 3, 1. Après la bataille de Leuctres, en 371, les Thespiens furent expulsés de leur ville (Paus., IX, 14, 2); Athènes les accueillit (Xénoph., *Hellén.*, VI, 3, 1.)

6. Athénée, XIII, p. 567 E.

7. Athénée, XIII, p. 591 D.

8. Athénée, XIII, p. 591. Praxitèle avait aussi dédié à Thespies une Aphrodite de marbre à côté d'un portrait de Phryné (Paus., IX, 27, 3.)

9. Brunn, *Sitzungsber. der bayer Akad.*, 1880, p. 448.

10. Studniczka, *Vermutungen zur griech. Kunstgesch.*, Wien, 1884, p. 18 et suiv. Les objections que M. Schreiber présente à ce sujet (*Philologische Wochenschrift*, 1885, p. 1585) sont loin de nous avoir convaincu.

11. Photographié dans l'Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1886, pl. X. MM. Furtwængler et Benndorf paraissent avoir reconnu à juste titre que ce chef-d'œuvre est un original de Praxitèle. Cf. *Anzeiger der philosoph. hist. Classe der Akad. zu Wien*, 16 novembre 1887; Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er janvier 1888.

12. Athénée, XIII, p. 591 B, § 59; Paus., I, 20, 1.

qu'elles n'avaient pas encore toutes disparu. Aussitôt Praxitèle sort en courant et s'écrie : « Tout le fruit de mon labeur est perdu si la flamme a consumé le *Satyre* et l'*Éros.* » Phryné le rappela et lui dit de prendre courage, qu'aucun malheur n'était arrivé, mais qu'elle avait eu recours à une ruse pour l'amener à dire quelles étaient ses œuvres préférées. Cette collection de statues en vente dans l'atelier de Praxitèle rappelle ce que Pline l'Ancien dit des deux Vénus : *Duas fecerat simulque vendebat... cum eodem pretio detulisset.* Ce détail même, remarquons-le en passant, rend vraisemblable l'histoire du choix des habitants de Cos et des Cnidiens, que nous avons rappelée plus haut d'après Pline.

Entre 350 et 340, Praxitèle fut appelé en Asie-Mineure ; il sculpta l'Eros de Parium[1], travailla peut-être au Mausolée[2] et à Éphèse[3], et mourut avant l'expédition d'Alexandre (335). On ne comprendrait pas autrement la préférence exclusive accordée par le roi macédonien au sculpteur Lysippe, que les critiques anciens n'ont pas mis au rang de Praxitèle.

Ainsi, dans la première partie de sa carrière, Praxitèle a été le continuateur des maîtres qui se rattachaient directement à l'école de Phidias. Celui qu'il paraît avoir imité de préférence, avec son père Céphisodote, est Alcamène, l'auteur des Aphrodites tant admirées au ve siècle. Il y avait sans doute, entre ces deux artistes, une affinité de sentiments et de goûts, mais peut-être aussi quelque chose de plus et comme un lien de parenté intellectuelle. Pausanias dit que Praxitèle a fleuri dans la troisième génération après Alcamène, τρίτη μετὰ Ἀλκαμένην ὕστερον γενεᾷ[4]. Ce témoignage a déjà fait penser qu'il s'agissait de générations d'artistes, et que Céphisodote avait été l'élève d'Alcamène. Les artistes anciens considéraient leur maître comme un père, suivant le précepte qu'Hippocrate donnait aux médecins[5]. D'autre part, dans les *Images* de Lucien, l'*Aphrodite* d'Alcamène et celle de Praxitèle sont rapprochées en deux passages d'une manière qui laisse supposer une connexion entre les œuvres et les artistes[6]. Ces indices, joints à ceux que nous devons à l'étude des styles, autorisent la conjecture à laquelle nous nous sommes arrêté. Dans la pénurie de nos renseignements sur l'art

1. Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 23. Peut-être faut-il rapporter à cet Éros et à Parium le vers obscur de Properce (*Eleg.* III, VII, 16) : *Praxitelen Parius* (ou *Pario*) *vindicat urbe lapis*. *Parius* serait un ethnique incorrect de Parium et non pas, comme on l'a pensé, de Paros, ce qui conduisait Sillig à faire de Praxitèle un Parien et Klein à placer dans cette île la patrie de son *ancien* Praxitèle.

2. Vitruve, VII, *praefat.* 12. La construction du Mausolée a commencé en 350 ; Mausole était mort en 351. Il est à remarquer que Pline ne fait pas mention de Praxitèle dans sa description détaillée de ce monument.

3. Strabon, XIV, p. 641 ; ce travail se placerait après 356, époque de l'incendie du temple d'Éphèse. Cf. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, p. 60. Le temple n'était pas achevé quand Alexandre passa par Éphèse en 334 (cf. Rayet et Thomas, *Milet*, II, p. 6.). D'ailleurs, le témoignage de Strabon est loin d'être formel ; il peut s'agir, comme l'a pensé Urlichs (*Pergam. Inschr.*, p. 25), d'un autre Praxitèle.

4. Paus., VIII, 9, 1.

5. Ἡγήσασθαι μὲν τὸν διδάξαντά με τὴν τέχνην ταύτην ἴσα γενέτῃσιν ἐμοῖσιν (Serment d'Hippocrate.) Cf. Paus., VI, 3, 6 : Σικυώνιος Κάνθαρος, Ἀλεξίδος μὲν πατρός, Εὐτυχίδου δὲ ὢν διδασκάλου.

6. Lucien, *Images*, 4 et 6. Les mêmes artistes sont aussi rapprochés dans deux passages de Pausanias, IX, 11, 4, et VIII, 7, 1.

antique, il faut bien souvent que l'hypothèse intervienne; n'admet-on pas depuis longtemps, et avec raison, que Praxitèle était fils de Céphisodote, bien que cela ne soit dit par aucun auteur?

Un dernier rapprochement pour terminer. Ce ne sont pas seulement les œuvres de Praxitèle, ses *Eros*, ses *Satyres*, ses *Vénus*, qui furent souvent reproduites à l'époque romaine[1] : celles de Céphisodote n'ont pas été oubliées. Sans parler de la réplique d'*Eiréné* et *Ploutos* à Munich, qui remonte peut-être plus haut, nous possédons au Louvre une imitation remarquable du même groupe, où Eiréné et Ploutos, la *Paix* et la *Richesse*, sont devenues une impératrice portant un jeune enfant dans ses bras[2]. Enfin, la belle statue du Louvre dite *Germanicus*[3], contemporaine de la Vénus d'Arcésilas, nous semble inspirée comme elle de la même école. Dans cette admirable figure, signée du nom obscur de Cléomène, nous reconnaissons, sous les traits idéalisés de Jules César, l'orateur anonyme dont parle Pline l'Ancien, le *Contionans manu elata* de Céphisodote[4].

SALOMON REINACH.

1. Le groupe des Muses de l'Hélicon par Céphisodote a sans doute aussi été imité à l'époque romaine (Paus., IX, 30, 1.)

2. Clarac, *Musée*, pl. 316, n° 2387 (texte, t. V, p. 219); Duruy, *Hist. des Rom.*, t. IV, p. 437; Bernoulli, *Rœm. Ikonographie*, t. II, p. 361. Clarac a déjà rapproché ce groupe de celui de Munich. On y reconnait généralement Messaline portant Britannicus, mais cette désignation traditionnelle a été récemment contestée par M. Bernoulli (*loc. laud.*)

3. Rayet, *Monum. de l'art antique*, t. II, pl. 69 et 70; Bernoulli, *Rœm. Ikonographie*, t. I, pl. XXI, p. 227-233.

4. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 87 : « Fecit et contionantem manu elata; persona in incerto est. » — On pourrait objecter que le style de cette statue parait archaïsant et qu'il n'est pas sans analogie avec l'*Oreste* du groupe de Naples, déjà rapproché de la *Vénus Genetrix* par M. Waldstein. Mais cette objection, à notre avis, confirme plutôt la thèse que nous soutenons. Le *Germanicus*, la *Vénus Genetrix*, l'*Oreste* et *Electre* sont des imitations, faites à la fin du Ier siècle, d'œuvres attiques des écoles de Céphisodote l'Ancien et de Praxitèle.

QUELQUES SCULPTURES EN BRONZE DE FILARETE

(DEUXIÈME ARTICLE)

(PLANCHE 39.)

II.

J'attribue encore à Filarete un bas-relief de bronze, très remarquable, de la collection d'Ambras[1], à Vienne, autrefois conservé au Cabinet des antiques du château impérial. J'ai appelé l'attention des savants sur ce monument depuis le jour où, tiré de son obscurité, il fut pendant quelques mois exposé en pleine lumière au Musée autrichien, en 1883[2]. J'avais obtenu, à cette époque, une épreuve photographique de cette pièce qui avait été reproduite par les soins de l'administration du Musée autrichien. En 1885, j'en ai parlé, devant la Société des antiquaires de France[3], pour justifier mon attribution, et j'entrepris de faire graver le bas-relief pour les lecteurs de la *Gazette archéologique*[4] au moment où je fis paraître le premier article sur quelques petits bronzes de Filarete. Mais, par malheur, l'épreuve unique que je possédais a été égarée par l'éditeur de la *Gazette*, pendant les travaux nécessaires à l'exécution de la gravure, et, depuis lors, malgré de nombreuses démarches, tant de ma part que de celle de l'éditeur, il m'a été impossible d'obtenir de l'administration autrichienne ni communication d'une nouvelle épreuve, ni autorisation de faire recommencer la photographie. Las d'attendre, je me décide à publier une description littéraire du monument.

Le bas-relief de la collection d'Ambras mesure en hauteur 0m 276 et, en largeur, 0m 163. Il se compose d'un sujet principal entouré d'une bordure décorée en haut d'une riche palmette. Une scène de pugilat en forme le sujet principal; et cette scène est jouée par sept acteurs. A gauche, on voit un groupe composé de quatre personnages vêtus qui semblent discuter avec animation. L'un deux élève en l'air une tête de mouton. Un autre, coiffé d'une calotte, est barbu et se trouve désigné par l'inscription ANTINOOC tracée en lettres grecques au dessus de sa tête. A côté, au dessous des noms de IROC et de OΔVCEVC, deux hommes nus, dont l'un barbu, se battent à coups de poing. Entre deux piliers, à droite, une femme, drapée et debout, regarde la lutte.

1. Salle V, nº 345.
2. Nº 991 du catalogue.
3. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1885, p. 275.
4. *Gazette archéologique*. Numéro de décembre 1885.

Cette scène est entourée par un encadrement au bas duquel on lit en capitales romaines le mot VICISSATIM. Elle est circonscrite par des pilastres et fermée en haut par une voûte à caissons dessinant une de ces dispositions architectoniques telles qu'on en voit dans les bas-reliefs de Donatello et de son école. C'est là un des encadrements familiers à toutes les compositions du milieu du xve siècle; c'est le portique obligatoire. Au dessus, un fronton de profil antique se dessine, et les rampants de ce fronton sont chargés de deux figures de génies nues et couchées. Les caissons dont la voûte est décorée sont alternativement ronds et en losange, et, de cette voûte, ou de cette arcade qui surmonte l'ensemble du sujet, on voit pendre, rattachés par de gros anneaux, les objets suivants se détachant sur le fond et ainsi groupés : 1° un arc et son carquois rempli de flèches; 2° un bouclier orné de l'image d'un homme nu, et, à côté, une hache à deux tranchants; 3° un casque sur lequel est représenté en relief un Centaure. Ce casque est associé à une seconde hache à deux tranchants.

Le fond du bouclier et le fond des caissons de la voûte, ainsi que le fond sur lequel se détachent les génies, sont granulés et comme frappés, avant la fonte, par un outil d'une forme spéciale produisant un semis de petits pois.

N'eût-on pas l'inscription pour se guider, il serait impossible de méconnaître le sujet de ce bas-relief. L'auteur a voulu représenter le combat d'Ulysse et du mendiant Irus. C'est une illustration très exacte du commencement du dix-huitième chant de l'Odyssée. La tête de mouton ou de chèvre qu'Antinous lève en l'air, c'est l'enjeu du combat, c'est le morceau de viande dont parle Homère. La femme qui regarde la lutte, postée entre les deux piliers, c'est Pénélope ou la Nourrice.

Si le sens de la composition ne peut pas être douteux pour personne, à mes yeux, l'attribution du travail ne peut pas l'être davantage. Le nom de Filarete, ce monomane d'antiquité grecque, s'impose avant tout autre à la pensée. Dans son *Traité d'architecture*, l'auteur des portes de Saint-Pierre s'est chargé lui-même de nous renseigner sur ses prétentions archéologiques. Voici un des passages où Filarete fait, avec ostentation, à propos d'un pavement en mosaïque, étalage de ses connaissances en matière de mythologie et d'histoire ancienne :

El pavimento voglio che sia facto intorno per ispatio d'un braccio da ogni banda che paia come dire terreno, e poi in quel mezo sia come a dire il mare : cioè che paia acqua in nel quale dimonstramento sia quando il figlio di Dedalo, cioè Icaro volse volare col padre e casco nel mare; e cosi quando Theseo ne menò Phedra e lassa la sorella cioè Ariadna nell' isola; e come Egeo, suo padre, si getto dalle finestre del palazo perche vidde le velle nere. E ancora li dei marini. E cosi voglio ancora quando Leandro d'Abido notava per lo mare che portava Ero e andavala a vedere alla sua casa. Questo voglio che siano in nella metà. Nell' altra, voglio che sia quando Artemisia prese i Rodiani e colle loro medesime navi andò poi a pigliare Rhode. E anchora le navi d'Octaviano, quando prese Cleopatra. E anchora quella navicella che passò Cesare di nocte quel bracio di mare con tanta fortuna. E anchora quando notò con quella lettera in mano. E quella di Pompeio quando fu morto e altre cose voglio anchora fare, questo in quanto al pavimento. Alle volte di sopra voglio che sia come Phaëtonte mena i cavalli del sole; e Dedalo quando vola così un poco più abasso;

e come Baccho va a rapire Ariadna; et cosi come Jove Ganimede. E anchora come fulminò Phaëtonte. El carro di Juno anchora. E nel mezo Jove con tucti gli altri Idei a sedere. E nelle facciate d'acanto voria fare alcune cose che ho lecte, come Phebo quando andava dirietro a Daphne laquale si converto in lauro. E anchora come Europa fu rapita da Jove in forma di giovenco. E come Narcysso divento fiore. E come Diana converti Acteon in cervo; e anchora Perseo taglio il capo a Medusa. E'l rapimento di Proserpina da Plutone, e alchune altre anchora.

D'autre part, dans toutes ses œuvres, Filarete ne cherche pas à dissimuler ses emprunts aux modèles classiques. La porte de bronze de Saint-Pierre n'est, à certains égards, qu'un immense pastiche. Le sculpteur s'appliqua même à copier parfois purement et simplement des médailles romaines, et c'est dans les parties imitées qu'il s'est montré le meilleur. Le bas-relief dont je parle vient donc se classer naturellement dans la série des pastiches du maître.

Enfin, il n'est pas jusqu'à la présence d'inscriptions grecques qui ne soit un indice confirmatif de notre opinion. L'auteur du *Traité d'architecture* n'était pas sans quelque familiarité avec le grec. Il se complaisait à le citer[1]; à propos de la fable du Renard et du Loup, il se vante d'avoir lu Esope dans l'original : « Leggi Isopo in greco, » et, ailleurs, il s'attache à décrire ainsi une médaille : « Dentro era una testa iscolpita che rasomigliava la testa di quello re con LETTERE intorno pure IN GRECO. »

Si j'avais le moyen de fournir une image du bas-relief du combat d'Ulysse, je n'aurais pas besoin d'en dire davantage pour prouver la justesse de mon attribution. La comparaison de cette sculpture avec les panneaux de la porte de Saint-Pierre serait un argument péremptoire. En l'absence forcée de toute reproduction directe et matériellement fidèle, je prie le lecteur de me croire sur parole quand j'affirme que l'exécution, tout autant que la composition, est positivement l'œuvre de Filarete.

III.

Dans son traité d'architecture, dédié en 1464 à Côme de Médicis, au milieu d'une de ces conversations si curieuses dans lesquelles il nous apprend tant de choses positives sous la forme de projets et d'allégories, et à l'aide desquelles il nous permet de reconstituer mentalement le mobilier d'un palais italien du XVe siècle, Filarete s'exprime ainsi en décrivant une cheminée et une paire de chenets :

Dirà de' camini; uno, il quale era in nella sala, in tra gli altri, era facto in questa forma come qui si vedrà disegnato, e questo era facto d'una certa pietra la quale era bella e manteneasi anchora al caldo. Era gli intagliato su per mano di bono maestro, il quale se chiamava Lucha fiorentino, queste cose : Vulcano ; e Scevola quando s'arse la mano ; « Tubalcaim; quest' era dal mezo in su. Nel mezo era Phaëtonte in sul caro di Phebo e li discorsi cavalli per paura di scorpio. E nell' ultimo fregio gli era Palla e quelli inventori del fuoco d'Egypto che dice traendo i sassi in un certo scoglio si sospiro fuoco per quello isbatere de' sassi l'uno coll' altro, et più altre cosi come per lo disegno appare. Erano gli altari in questa forma facti : quella parte che sostenea le legnà era di

1. *Annuaire des Musées royaux de Berlin*, 1881, tome I, p. 233.

grosso ferro; la parte dinanzi era un vaso di bronzo; el coverchio era un putto ignudo che gionfava le gote, e in modo erano congegnati che soffiavano, quando erano iscaldati fortissimamente nel fuoco, là dove l'hommo gli avesse voltati. Il modo come erano facti si è questo : Erano voti e ben saldi e sottili, e impievansi d'acqua per lo bucco proprio, cioè il foro della bocca, d'onde soffiavano con uno buco in sul capo, il quale si turava poi bene in modo non isfiutava d'altro luogho se non dalla boccha; e, mentre durava questa acqua, mai cessa di soffiare come fosse un mantaco.

La longue explication fournie par Filarete, la complaisance, avec laquelle l'inventeur insiste sur les détails raffinés et perfectionnés de son invention, nous donnent le sentiment que, dans le cas spécial visé par lui, il n'a fait qu'appliquer un procédé dont l'épreuve n'était plus à produire et dont l'emploi pouvait et devait être sinon commun, du moins assez répandu.

J'ai été confirmé dans cette idée par la lecture des *Comptes et Mémoriaux du roi René*, publiés par M. Lecoy de la Marche. René d'Anjou connaissait l'Italie et en appréciait les artistes — il l'a bien prouvé — quoiqu'on ne possède pas encore tout le bagage d'origine italienne importé par lui chez nous et introduit ainsi dans la pratique des arts de la Renaissance française. Il me suffira de dire aujourd'hui que René s'était procuré un de ces soufflets à vapeur italiens dont Filarete nous avait révélé l'existence. Le texte auquel nous devons ce dernier renseignement nous apprend également que, dans la pratique ordinaire, ces ustensiles affectèrent une forme moins compliquée que celle imaginée et retracée accidentellement par l'auteur du *Traité d'architecture* dans un projet d'apparat. Cette forme est ainsi décrite par le rédacteur des Comptes de René qui déclare que l'objet vient de Rome :

17 octobre 1448. — A Jacobo de Becutis, serviteur de messire Bianchardin, le XVII[e] jour dudit mois, VI florins, que ledit seigneur luy a donnez en considération de ce qu'il luy a apporté de Romme une teste d'airain qui souffle le feu; comme appert par certiffication de Jehan Cossa et quictance par Jehan Le Rouge. Pour ce.. VI f.[1].

Le soufflet à vapeur, inventé par Filarete, fut donc au xv[e] siècle un ustensile connu et courant. C'est un point établi. Cent ans plus tard, Bernard Palissy, dans son ***Discours admirable de la nature des eaux et fontaines***, s'est chargé de nous expliquer ainsi, en français, cette utilisation de la vapeur d'eau qui, si elle a varié dans sa forme, a pu être de tous les temps : « Les fourneaux auxquels je cuis ma besogne m'ont donné beaucoup à connaître la violence de la chaleur. Mais, entre autres choses qui m'ont fait connaître la force des éléments qui engendrent les tremblements de terre, j'ai considéré une pomme d'airain qui n'aura qu'un petit peu d'eau dedans, et estant eschauffée sur les charbons, elle poussera le vent si véhément qu'elle fera brusler le bois au feu, ains qu'il ne fust coupé que du jour mesme. »

Mais, si nous avons précédemment démontré l'existence des soufflets à vapeur, au xv[e] siècle[2], il nous restait encore à mettre la main sur quelques-uns de ces objets qui

1. *Comptes des Mémoriaux du roi René*, p. 296. N° 666. *Archives nationales*, p. 1334[14], 2[e] partie, f° 67.

2. Voyez *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au* xv[e] *et au* xvi[e] *siècle*. Paris 1887, in-8°, p. 26 et 27.

traînent incompris et méprisés dans nos collections jusqu'au jour où un trait de lumière les replace en honneur. C'est en vain que j'avais demandé aux collections publiques et privées de l'Europe de me montrer un de ces soufflets bien conforme à la description fournie par l'artiste, ami de Côme de Médicis, ou à celle de l'agent comptable de René. Je viens enfin de le rencontrer à Venise, au bas d'une armoire du Musée Correr, où M. le chevalier Bertoldi, conservateur du Musée, m'a gracieusement permis de le faire photographier. C'est une tête ou un buste de nègre reproduit par notre planche et travaillé par le procédé du repoussé.

L'objet répond à la fois à la description du comptable de René, quant à la forme, et à celle de Filarete, quant à l'expression de la tête, quant à l'économie de la construction et quant à l'explication du principe physique si ingénieusement utilisé. C'est bien là *une tête qui souffle le feu* à l'aide de la vapeur d'eau, ainsi que l'appellent les Comptes de René en 1448. L'expression de ce More est bien celle du *Putto che gionfava le gote.* Il est creux, *vuoto*, sans aucune fissure, *bene saldo*, et mince, *sottile*. Le vase n'a qu'une seule ouverture et fort petite. C'est le trou de la bouche. Aucune trace d'anse, de goulot, ni de robinet; pas d'assimilation possible à un *aquamanile*.

Il est donc indiscutable que la pièce curieuse que nous avons découverte à Venise est en rapports étroits avec l'invention de Filarete. Faut-il aller plus loin et attribuer, dans une certaine mesure, à l'auteur des portes de bronze de Saint-Pierre, l'exécution elle-même de l'ustensile conservé au Musée Correr? Nous sommes portés à le faire, et voici pourquoi :

Le travail est certainement fort ancien et appartient beaucoup plutôt au milieu qu'à la fin du XV[e] siècle. Les procédés de décoration mis en usage pour agrémenter la robe du jeune More sont ceux qui étaient pratiqués par Filarete. Ce grand rinceau de feuillage, on le voit s'épanouir sur l'encadrement des portes de Saint-Pierre. Ce granulé du fond, destiné à faire ressortir les feuilles du rinceau, est une formule bien familière à Filarete qui l'a employée dans tous ses ouvrages, à sa médaille, sur le casque de la petite statue équestre de Marc-Aurèle, et, avant tout, sur la plaque de la collection d'Ambras, à Vienne, qui est bien certainement de lui. Enfin, nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer qu'une semblable « tête qui souffle le feu » a été vendue à René par un Italien, et que cette tête, si conforme sur sa description à la tête de More du Musée Correr, avait été rapportée de Rome. Or, vers 1448, Filarete travaillait à Rome aux portes de Saint-Pierre et, dès lors, rien n'est plus vraisemblable que de supposer que des têtes semblables à celles du Musée Correr ont pu être fabriquées à Rome par l'atelier de Filarete. Nous savons, du reste, et par les écrits du sculpteur et par les inscriptions d'un bas-relief de la porte de bronze du Vatican, que Filarete avait autour de lui une école et qu'il était un véritable entrepreneur de travaux.

Louis COURAJOD.

LE RELIQUAIRE DE PÉPIN D'AQUITAINE

AU TRÉSOR DE L'ABBAYE DE CONQUES, EN ROUERGUE[1]

(PLANCHES 37, 38).

(Suite et fin.)

VI.

Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine affecte la forme d'un édifice ou d'un coffret rectangulaire surmonté d'un toit ou couvercle à quatre rampants, à pente extrêmement raide, terminé par une arête formant plate-forme. En voici les principales dimensions : Hauteur totale : 0,178. Hauteur du coffre : 0,110; hauteur du toit : 0,068. Longueur de la base : 0,186; longueur du sommet : 0,110; longueur du rampant : 0, 078. Largeur de la base : 0,090. Largeur de l'arête du toit : 0,023.

Je commencerai par donner la description des diverses faces du reliquaire en indiquant l'âge approximatif des fragments d'ornementation qui les recouvrent ; puis j'essayerai de rapprocher les parties les plus caractéristiques de cette ornementation des monuments similaires. Je terminerai par la description des pierres gravées antiques qui sont fixées sur les bandeaux d'orfèvrerie qui contournent les angles de la châsse.

Face antérieure. L'ornementation de cette face, caisse et toit, forme un ensemble complet qu'il est impossible de sectionner en deux parties comme cela peut avoir lieu pour les autres côtés. Au centre, une figure en or repoussé, le Christ barbu, les cheveux longs, les yeux ouverts, vêtu d'un périzonium, nimbé d'un nimbe crucifère, cloué par quatre clous sur une croix bordée d'un rang de perles fines[2] enchâssées au rabattu, placé entre deux fils de métal filigrané. Le nimbe est également filigrané et rehaussé de quatre

1. Nous avons publié, dans le premier numéro de la *Gazette archéologique* de cette année, le commencement d'un travail de notre regretté maître et ami Charles de Linas. Il nous avait depuis longtemps promis la primeur d'un monument de première importance pour l'histoire de notre orfèvrerie nationale, et c'est avec joie que nous avions imprimé un article qui nous faisait si bien augurer d'une étude que lui seul pouvait mener à bonne fin. Charles de Linas est mort sans pouvoir le terminer et c'est sur ses notes que nous avons dû rédiger le fragment qui paraît aujourd'hui. Nous nous sommes bornés presque exclusivement à une description du monument, sans formuler des conclusions trop absolues auxquelles Charles de Linas n'aurait peut-être pas souscrit. Tout ce qui semble ressortir de la première partie de son travail, aussi bien que des entretiens nombreux que nous avons eus avec lui à ce sujet, c'est qu'il considérait l'œuvre comme française. (E. Molinier.)

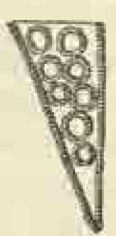
2. Quelques-unes des perles ont disparu et ont été en partie remplacées par de vulgaires perles de verre.

petits saphirs cabochons. La partie supérieure du crucifix qui adhère au toit forme relief; le dessus est orné de trois boutons : deux ronds, en or, bordés de filigranes, celui du milieu, ovale, enchâssant une agate blanche translucide. Entre le nimbe du Christ et la partie supérieure de la croix, se lit le *titulus*, écrit sur quatre lignes, en lettres de métal filigrané, semi-capitales, semi-onciales.

IHS ꝏAS
ΛṘEꝏVS
REXIVƆ
EORVM

Les flancs de cette partie de la croix, destinés à racheter la différence entre la verticale et le plan incliné du toit, affectent naturellement la forme de triangles : ils sont semés de cercles en filigrane. Le Christ paraît avoir été démonté avec le toit auquel il est encore soudé; dans tous les cas, le *suppedaneum* a été martelé et recoupé.







Détails du Crucifix.

A gauche, la Vierge debout, nimbée, chaussée, vêtue de long, les bras ramenés sur la poitrine de telle façon que la main droite soutient la main gauche. — A droite, saint Jean debout, sans nimbe, la tête légèrement inclinée vers la gauche, tient dans la main droite l'Evangile fermé; sa main gauche est ouverte. Ces deux figures sont, comme le Christ, exécutées en or rouge repoussé.

Au dessous des bras de la croix s'ouvrent deux espèces de petites fenêtres rectangulaires dont l'ébrasement est garni de feuilles d'or estampé d'un motif d'ornement imitant la pointe de diamant. Au fond de ces baies, on aperçoit des feuilles d'or sur lesquelles sont fixés deux chatons d'émail champlevé sur or, dont nous donnons dans la planche ci-jointe (n° 38) la reproduction sous les n°s 1 et 3. Les volutes ou feuillages figurés sur ces chatons sont réservés sur la plaque du fond et se détachent sur un champ d'émail rouge translucide; un pointillé obtenu par l'estampe entoure ces émaux exécutés en or jaune ainsi que la feuille de métal sur laquelle ils sont fixés. Au dessous de ces ouvertures, on remarque un ornement imbriqué en filigrane. Le même ornement se retrouve sur le toit occupé en partie par les représentations du Soleil et de la Lune, entourées d'une jarretière filigranée, ornée de perles et de petits saphirs cabochons. Cinq bandeaux filigranés, enchâssant dans des bâtes rabattues et garnies d'un fil granulé vingt-deux cabochons ou pierres gravées antiques, bordent cette face de la châsse. Au centre du ban-

deau supérieur est fixé maladroitement, à l'aide de deux clous, un chaton d'émail champlevé sur or, de couleur vert sale translucide. Nous figurons cet émail sous le n° 2. Avant de passer à la description de l'autre grande face du reliquaire, il importe de faire remarquer que de nombreuses traces de remaniement se voient dans toutes les parties de cette décoration.

Face postérieure. Caisse. Trois baies en plein cintre séparées par deux pilastres filigranés et gemmés dont la tranche est garnie d'une galerie ajourée en filigrane; pareille décoration d'arcatures à jour s'observe sur les bandeaux également gemmés et filigranés, évidemment juxtaposés après coup, qui garnissent la partie supérieure et les flancs de cette face. Une archivolte gemmée, retombant sur des colonnettes torses, surmonte chacune des baies, tandis que deux émaux semblables à ceux que nous avons déjà rencontrés sur la face principale surmontent les pilastres et leur servent de chapiteaux (planche 38, nos 6, 7). Au fond des baies sont fixés trois émaux vert sale translucide, de même forme que celui qui orne la partie antérieure du reliquaire. Comme les autres, ces émaux et les plaques d'or qui leur servent de support sont des fragments d'un autre monument. Sur deux de ces fragments, on remarque les traces d'un décor estampé : un croissant, deux oiseaux et trois lettres d'une inscription, appartenant à une seule ligne, placées entre deux grènetis : NOP[1]. Au dessous de ces baies, signalons des fragments d'ornement estampés, plaques d'argent doré du XIIIe ou du XIVe siècle, provenant d'un autre monument et dont on s'est servi pour cacher le bois qui forme l'âme de la châsse; enfin, au dessus des chapiteaux, est cloué un bandeau d'ornement gemmé et filigrané de la fin du XIIIe siècle.

Toit. Il est divisé en deux portions égales par un bandeau filigrané vertical au haut duquel a été recloué un chaton bordé d'arcatures ajourées, enchâssant une belle cornaline gravée. Chacune de ces portions offre la représentation d'un aigle posé, la tête détournée, se détachant sur un champ gaufré en creux. Le tout est en or rouge et obtenu par l'estampage. Les ailes des aigles sont rapportées et composées de petites plaques d'émail cloisonné en or, bleu, rouge et blanc. Au haut du toit sont fixés des bandeaux d'argent doré et estampé (XVIe siècle); sur les flancs, deux bandeaux gemmés semblables au bandeau central. A l'angle supérieur, à droite, un fragment d'inscription estampée : FECI... (?)

Flancs. Partie inférieure. Sur le flanc gauche, une plaque en argent repoussé en partie doré : Saint Jean assis et portant l'Agneau divin. Cette plaque a été coupée dans le reliquaire de Bégon, où sa plaque est encore visible, ainsi que la figure d'apôtre qui garnit le flanc droit. Il convient de remarquer la différence qui existe entre ces figures, à visage en ronde bosse, mais dont le corps est à peine indiqué, et le puissant relief des personnages repoussés sur la face principale du reliquaire. — *Partie supérieure.* Plaques gaufrées en or jaune : quadrillage en relief; anses ou anneaux de suspension en argent ciselé et doré.

1. Cette dernière lettre, en partie couverte, est d'une lecture douteuse.

Sur le flanc gauche, entre la plaque qui provient du reliquaire de Bégon et le toit, on remarque un fragment d'or jaune estampé d'une inscription comme celui que nous avons déjà signalé : ...INS, entre deux grènetis. Pour être complet, nous ajouterons que ces flancs sont garnis de bandeaux filigranés, et qu'enfin la crête ancienne a été remplacée par une lame de cuivre rouge. La châsse est fermée par dessous au moyen d'une plaque de fer-blanc maintenu par des clous.

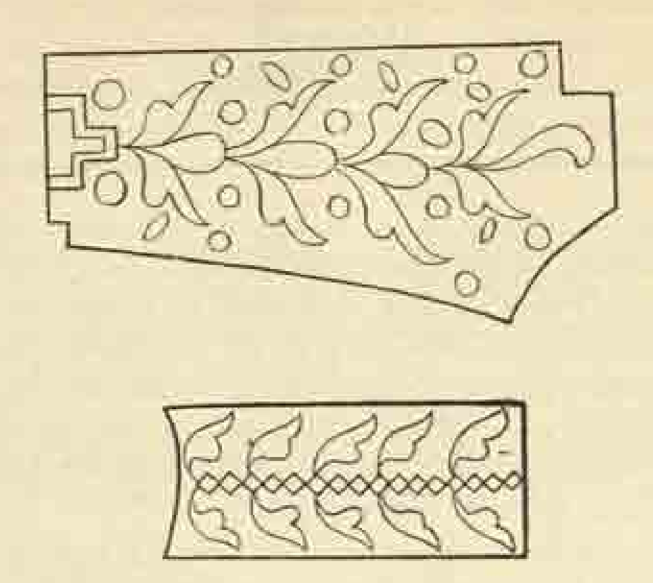
Il n'est pas assurément facile, en présence de ce monument, de tirer des conclusions : tout au moins peut-on émettre des hypothèses qui mettront peut-être plus tard sur le chemin de la vérité. Ce qui paraît hors de doute, c'est que le monument tout entier a été refait ou du moins remanié à une époque qui ne remonte peut-être pas plus haut que le XVIe siècle. C'est probablement à cette époque que l'on a taillé en plein drap dans le reliquaire de Bégon pour recouvrir la nudité de la châsse qui nous occupe. Ce qui est également évident, c'est que, parmi les plaques d'orfèvrerie qui recouvrent l'âme de bois, il faut faire deux parts : l'une comprend des ornements exécutés en or jaune et en émail champlevé ; ce sont les plaques fixées dans les baies, les chapiteaux des pilastres de la partie postérieure, enfin la petite plaque clouée sur le haut du devant de la châsse. Ces émaux sont contemporains des plaques d'or jaune estampé qui leur servent de support; on peut en être certain, car l'ornement en grènetis qu'on y remarque épouse la forme des émaux. L'autre part comprend les figures en or repoussé, les bandeaux gemmés, les aigles aux ailes d'émail cloisonné en or.

A quelle époque faut-il rapporter les émaux champlevés qui nous représentent sans aucun doute des chapiteaux et des fragments d'archivolte? Voilà où est la difficulté. Nous ne connaissons aucun autre exemple de ce genre d'émaillerie avant des époques très avancées du Moyen-Age dont il ne peut être question ici. Le style des chapiteaux accuserait facilement le VIIe ou le VIIIe siècle, sinon une époque antérieure, et leurs corbeilles feuillagées ont leurs analogues à Ravenne. Dans tous les cas, ces chapiteaux ont, à l'origine, surmonté des pilastres non saillants et nullement ceux auxquels ils servent de couronnement aujourd'hui. Ceux-ci sont garnis, sur leurs flancs de galeries, d'arcatures à jour filigranées qui en augmentent singulièrement l'épaisseur et appellent un couronnement d'un plus fort relief.

Il est vraisemblable que le reliquaire mérovingien dont ces émaux ont fait partie avait une forme architectonique : chapiteaux et fragments d'archivoltes l'indiquent suffisamment, et alors il ne se serait pas beaucoup éloigné, par sa forme, du reliquaire actuel. Mais comment supposer qu'à l'époque carolingienne on ait été prendre des fragments d'un monument qui n'était pas encore ancien pour les adapter tant bien que mal à un nouveau reliquaire? Il y a là bien des impossibilités et il est plus sage de penser que la juxtaposition s'est faite à une époque relativement moderne.

Si nous avions des similaires, si nous connaissions des émaux champlevés sur or, contemporains des premiers émaux cloisonnés que nous possédons, la question pourrait

faire rapidement des progrès. Mais, à vrai dire, la pénurie de termes de comparaison est complète. Certaines bordures du *Paliotto* Saint-Ambroise de Milan (IXe siècle) ne laissent



Fragments de bordures émaillées du Paliotto de Saint-Ambroise à Milan. (D'après Ferrario.)

pas de ressembler vaguement aux chapiteaux émaillés de Conques : mais là le cloisonnage est indiscutable, du moins pour la plupart des pièces ; il ne peut y avoir doute que pour certaines plaques ornées de feuillages disposés symétriquement le long d'une tige médiane composée de petits cubes d'or juxtaposés. Ces cubes d'or sont-ils rapportés ou épargnés dans la plaque formant excipient ? Il est matériellement impossible de s'en assurer et d'ailleurs les points de contact avec le reliquaire rouergat seraient encore bien incertains. Quant aux autres émaux que l'on voit à Conques, par exemple ceux qui ornent la couronne de sainte Foi, il ne peut être question de les comparer avec ceux du reliquaire de Pépin. La technique en est absolument différente. En descendant



Émaux cloisonnés de la couronne de Sainte-Foi, à Conques.

jusqu'au XIe siècle, la belle couverture d'évangéliaire en émail cloisonné que l'on attribue à l'archevêque Héribert, et qui se trouve aujourd'hui au Trésor du Dôme de Milan, nous fournit un exemple du procédé du champlevage appliqué aux émaux

sur or. Sur la bordure de cette reliure, on remarque dix chatons d'émail vert



Email champlevé en or. (Evangéliaire d'Héribert, au Dôme de Milan.)

translucide traités par ce procédé. Mais l'évangéliaire d'Héribert est trop postérieur, le paliotto de Saint-Ambroise est une œuvre trop savante et trop parfaite pour qu'il puisse être question de chercher dans ces deux monuments les prototypes d'un procédé qui, à Conques, nous apparaît encore dans l'enfance. Un monument pourrait jeter quelque lumière sur cette question fort embrouillée, c'est la châsse mérovingienne du Trésor de Saint-Maurice d'Agaune, dont la crête serait, suivant les uns, en émail champlevé, suivant les autres, en émail cloisonné[1] : n'ayant pu examiner nous-même le monument, nous ne saurions décider entre les archéologues.

Il est évident pour nous que la question de la date de ces émaux de Conques, et partant du monument qu'ils ornaient, reste entière; mais, en l'absence de termes de comparaison, du moins en ce qui concerne le procédé, n'est-on pas autorisé à recourir à des arguments tirés du style et à les considérer, jusqu'à preuve du contraire, comme mérovingiens ou peut-être de l'aurore de l'époque carolingienne?

Pour le reste de la châsse, c'est-à-dire la partie la plus considérable sinon la plus importante, on ne peut faire à coup sûr des objections bien sérieuses à une attribution carolingienne, ni en s'appuyant sur le style des figures, ni en s'aidant de l'étude des procédés techniques. Rien dans l'iconographie ne peut venir contredire une tradition ancienne. L'architecture, ces baies, dont les pieds droits sont formés de colonnes torses qui rappellent certains ivoires fabriqués à Constantinople ou en Italie, indiquent une date antérieure à l'époque romane. Les aigles aux ailes émaillées sont proches parents de la belle fibule du Musée de Mayence[2] avec cette différence toutefois qu'à Conques la tonalité est plus gaie; mais les procédés sont bien moins perfectionnés. Les émaux fortement nués et salis accusent une fabrication encore dans l'enfance, bien que l'ensemble soit d'un véritable artiste.

Quant à la façon dont s'ouvrait la châsse, peut-être est-il téméraire de se prononcer, car il n'est pas bien sûr que l'âme de bois soit antérieure aux remaniements déjà signalés : et même la façon irrégulière dont sont semés les clous semble indiquer un bloc plein. Quoi qu'il en soit, on peut supposer que les reliques étaient placées au fond des baies sous des morceaux de verre.

1. Aubert, *Trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, pl. xi. — V. de Lasteyrie, *Des origines de l'émaillerie limousine*, p. 6. (Extr. du *Bulletin de la Soc. arch. du Limousin*, t. XII.)

2. Voyez C. de Linas, *Expositions rétrospectives en 1880*, p. 128 et suiv.

Si l'on doit montrer beaucoup de prudence pour fixer l'âge de ce monument ou plutôt des fragments qui composent le reliquaire de Conques, il n'en faut pas moins apporter à la délicate question de son attribution à un centre artistique déterminé, puisque les termes de comparaison pour les parties les plus caractéristiques nous font défaut. Mais serait-il trop téméraire d'avancer que le prince a donné la relique et que c'est à Conques même que son enveloppe a été fabriquée? Il n'y aurait là rien de contraire aux habitudes du Moyen-Age, sans cependant que l'on puisse être plus affirmatif sur ce point que sur les autres.

Il ne nous reste qu'à donner la liste des pierres gravées qui ornent ce beau monument, l'un des plus curieux à coup sûr que possède une église française. Ces pierres, dont quelques-unes sont fort remarquables, viendront compléter la liste des pierres gravées du Trésor de Conques déjà dressée par M. Darcel.

1. Apollon debout, le torse nu, une draperie autour des jambes, appuyé à un arbre auquel est suspendue une lyre (?) ; près de lui un petit Satyre ithyphallique. Très bon style. Intaille de forme ovale. Cornaline. Cette belle pierre qui garnit le sommet du revers de la châsse est malheureusement incomplète ; la partie gauche a été brisée. Hauteur : 22 mill. ; largeur : 13 mill.

2. Un épervier. Intaille ovale ; cornaline. H. 10^{mm}. L. 8^{mm}.

3. Corne d'abondance. Intaille. Nicolo. H. 9^{mm}. L. 6^{mm}.

4. Mars. Intaille ovale ; cornaline. H. 9^{mm}. L. 7^{mm}.

5. Minerve debout, casquée, tenant la lance et le bouclier. Intaille ovale. Nicolo à deux couches. H. 13^{mm}. L. 10^{mm}.

6. Homme nu debout, appuyé sur une lance et un bouclier. Intaille ovale. Cornaline. H. 11^{mm}. L. 8^{mm}.

7. Faune debout précédé d'une chèvre. Intaille ovale. Onyx à deux couches. H. 14^{mm}. L. 11^{mm}.

8. Buste de Minerve casquée, l'égide sur la poitrine. Intaille ovale. Cornaline. H. 16^{mm}. L. 13^{mm}.

9. Amour à cheval sur un dauphin, et pêchant à la ligne. Intaille ovale. Nicolo. H. 8^{mm} L. 11^{mm}.

10. Chasseur accompagné d'un chien. Intaille. Jaspe noir. H. 12^{mm}. L. 10^{mm}.

11. Persée tenant la tête de Méduse. Intaille ovale. Nicolo. H. 10^{mm}. L. 8^{mm}.

12. Faune. Intaille ovale. Jaspe noir. H. 8^{mm}. L. 7^{mm}.

13. Un enfant. Intaille ovale. Jaspe vert. H. 9^{mm}. L. 7^{mm}.

CHARLES DE LINAS.

FRESQUES INÉDITES DU XIV[e] SIÈCLE

A LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE (GARD)

(PLANCHES 35 et 36.)

Les belles aquarelles d'Emmanuel Brune, l'éminent professeur de l'École des Beaux-Arts et de l'École polytechnique, si prématurément enlevé à l'affection de ses amis et élèves, ont, dans les derniers temps, appelé l'attention des archéologues et des amateurs sur les fresques du XIV[e] siècle conservées à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, fresques qui ont survécu, comme par miracle, au milieu des ruines amoncelées autour d'elles[1]. Néanmoins, ces compositions sont demeurées absolument inédites jusqu'à ces dernières années; on en chercherait en vain ne fût-ce qu'un simple contour, soit dans les ouvrages consacrés au Comtat, soit dans les histoires générales de la peinture. En 1885, grâce aux photographies que j'avais fait exécuter d'après les originaux, je pus publier dans le *Bulletin monumental*, dirigé par M. le comte de Marsy, la composition représentant la *Naissance de saint Jean-Baptiste* et *Zacharie écrivant le nom de son fils*; plus récemment, j'ai donné dans la *Gazette archéologique* la photogravure du portrait d'un pape (1886, pl. 33).

Aujourd'hui je viens compléter mon travail à l'aide de photogravures exécutées d'après les aquarelles de M. Brune. J'y ajouterai une description que je tâcherai de rendre aussi précise que possible. Mais, avant de procéder à cette analyse, je crois utile de reproduire ici le début du mémoire rédigé par M. Brune à l'appui de ses copies, mémoire dont il m'a autorisé, peu de mois avant sa mort, à prendre copie et à tirer le parti que je jugerai convenable. Je ne saurais rendre un plus brillant hommage à la mémoire de cet artiste supérieur doublé d'un homme de science.

Mémoire de M. Brune sur la chapelle d'Innocent VI.

« La chapelle de Villeneuve, aujourd'hui propriété de l'État[2], faisait partie de la Chartreuse fondée par Innocent VI sur l'emplacement et dans les bâtiments mêmes du

1. Ces aquarelles ont été exposées au Salon de 1881; elles figurent en ce moment à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs.

2. Cette acquisition a été faite il y a peu d'années, pour la modique somme de 4.500 francs, sur l'initiative de M. Révoil, l'éminent architecte de Nîmes. Les différents auteurs qui ont écrit sur la Chartreuse ont omis de décrire les peintures de la chapelle d'Innocent VI : *Origine et esquisse topographique de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*; Avignon, 1868. — Coulondres, *la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon*; Alais, 1877. — Goiffon, *Villeneuve-lès-Avignon, son abbaye, sa Chartreuse*; Nîmes, 1884.

palais qu'il avait fait construire étant cardinal. La bulle de fondation, datée du 2 juin 1356, plaçait la Chartreuse sous l'invocation de saint Jean-Baptiste ; six ans après, le 4 août 1362, ce titre fut changé en celui de Vallée de bénédiction par une bulle du même pape[1]

« La chapelle communiquait par une arcade en cintre surbaissé, occupant presque toute sa largeur, avec une salle contiguë, la salle consistoriale. Celle-ci fut convertie plus tard en réfectoire, et pour former une séparation devenue nécessaire, on boucha l'arcade ; mais l'arc doubleau qu'il s'agissait de fermer ayant une assez grande épaisseur, au lieu d'un gros mur, on en éleva deux minces séparés par un intervalle, et affleurant, l'un à la face intérieure sur la chapelle, l'autre à la face sur le réfectoire ; c'est à cette curieuse disposition qu'est due la conservation parfaite des peintures de l'arc doubleau dans sa partie médiane. Ces murs sont ornés de moulures qui par leur style fixent la date de cette transformation au xve siècle. Le réfectoire fut reconstruit au xviiie siècle ; il n'en reste presque rien aujourd'hui.

« La chapelle est bien conservée, et sauf le dallage, et les divisions des fenêtres qui ont disparu, mais qu'on pourrait facilement restituer d'après celles subsistant dans l'arcature aveugle de gauche, toute la construction est intacte. Aujourd'hui la chapelle est coupée en deux par un passage couvert, dans lequel sont pratiquées deux portes, de sorte que pour passer d'une partie de la chapelle dans l'autre, il faut sortir par une porte et rentrer par l'autre. Le style des moulures, des nervures des voûtes et des chapiteaux appartient au milieu du xive siècle et confirme pleinement les renseignements fournis par les documents écrits. Le dessus de la voûte est couvert d'une terrasse défendue par des merlans et des créneaux encore en assez bon état ; c'est à ce fait d'une couverture en terrasse qu'il faut attribuer la disparition d'une partie des peintures de la voûte ; les enduits se sont détachés, et ceux qui restent aujourd'hui sont malheureusement peu adhérents et se séparent à la moindre secousse.

« La chapelle était peinte depuis le sol jusqu'à la clef des voûtes : les peintures ont beaucoup souffert, surtout à partir de la Révolution, alors que les Chartreux furent expulsés, les bâtiments du couvent vendus, et la chapelle transformée en grenier à fourrages, et même en réserve de fumier. Certaines parties sont à jamais détruites, d'autres plus ou moins endommagées, d'autres étaient recouvertes d'une sorte de suie grasse que des lavages répétés, opérés avec de grands ménagements, ont fait disparaître ; elles ont reparu fraîches et presque intactes.

« La peinture est faite à fresque sur un enduit de mortier, composé de poids sensiblement égaux de sable fin et de chaux moyennement hydraulique, aujourd'hui transfor-

1. La chapelle, dite de la Sainte-Trinité, qui renfermait le mausolée d'Innocent VI, mausolée aujourd'hui transporté à l'hospice de Villeneuve, se trouvait à côté de l'église. La construction en fut commencée du vivant du pape, ainsi que le prouve ce document encore inédit : 1360. 29 Octobre. — « Die xxviii Octobris soluti fuerunt de mandato domini nostri pape fratri P. (etro) de Porta magistro ordinis domus Cartusiensis Villenove pro faciendo construi et edificari in dicto loco unam Capellam pro sepultura domini nostri pape, ipso fratre P. manualiter recipiente, — IIe flor. fort. — Archives du Vatican, vol. 293, fol. 134.

mée en carbonate, n'ayant guère que 0^m 003 à 0^m 005 d'épaisseur; il est blanc, très ferme et très dur là où l'humidité ne l'a pas rendu friable.

« Voici le résultat de l'analyse faite au laboratoire de l'Ecole des ponts et chaussées sur deux échantillons :

	N° 1	N° 2
Sable siliceux	33 20	32 90
Silice soluble...............	4 50	5 10
Alumine et peroxyde de fer..	2 40	2 10
Chaux	31 60	31 70
Magnésie..................	0 70	0 60
Acide sulfurique...........	0 40	0 30
Perte au feu, etc...........	27 20	27 30
	100 00	100 00

« La gamme des couleurs employées est assez riche et comprend le blanc, l'ocre jaune et l'ocre rouge, un jaune se rapprochant de celui de chrôme, un rouge analogue au vermillon et un autre plus laqueux, un noir verdâtre, plusieurs verts, le bleu d'outremer, enfin l'or pour les auréoles et les étoiles de la voûte.

« Il est, du reste, difficile de donner une nomenclature exacte des couleurs, à cause des changements que l'humidité et le salpêtrage ont apportés sur divers points; pour ne citer qu'un de ces effets, le bleu d'outremer est devenu bleu turquoise en certaines parties, vert véronèse en d'autres, complètement blanc ailleurs.

« L'enduit ayant disparu en beaucoup d'endroits, on peut constater que le peintre dessinait d'abord sur le mur, à grands traits, avec la sanguine, l'esquisse du morceau qu'il devait peindre dans la journée, limitant ainsi le contour de l'espace que devait occuper l'enduit; ces traces sont visibles sur la paroi de gauche aux alentours de l'arcade aveugle.

« Les ornements étaient poncés en rouge par petits points sur l'enduit blanc; les figures, au contraire, étaient esquissées directement au pinceau avec une grande hardiesse, comme on peut le voir par suite de la disparition des couleurs qui les recouvraient, dans la scène de l'*Ensevelissement de saint Jean*, dans celle du *Crucifiement* et celle de la *Circoncision*.

« Le trait est superficiel, il n'y a de gravé en creux que les auréoles qui semblent avoir été faites avec des fers analogues à ceux des relieurs; elles étaient entièrement dorées. Les parties nues, figures, mains, pieds, sont peintes avec une teinte chair plus ou moins jaune, modelées avec une sorte de vert sombre, et rehaussées par dessus d'ocre rouge et de blanc; les carnations sont veinées, les cheveux et la barbe sont faits, en général, cheveu par cheveu, poil par poil. Les mains et les pieds sont très allongés et d'un dessin plus que médiocre; quelques têtes sont finement traitées, quelques-unes même ont un

beau caractère, d'autres sont très inférieures, ce qui semble indiquer que le peintre s'est fait aider par des élèves de force inégale.

« Les femmes portent un vêtement religieux, les hommes un costume rappelant celui de l'antiquité; deux figures seulement ont celui du moyen-âge; d'autres sont coiffées de turbans pointus assez bizarres.

« L'architecture figurée est généralement tracée en creux dans l'enduit, comme les auréoles; elle est ogivale. Il y a peu de voûtes d'arête indiquées; ce sont presque partout des plafonds à poutres ou à compartiments portés par des arcs ou des colonnes, soit entiers, soit coupés en forme de consoles dont les tympans sont décorés d'ornements rappelant la mosaïque.

« Dans les parties basses de la chapelle et surtout dans le pourtour, sont figurées des plaques de marbre disposées en compartiments rectangulaires avec encadrements, parmi lesquelles on reconnaît des brèches, des cipollins, des porphyres.

« Les colonnettes d'angle sont décorées d'imitations de mosaïque se détachant sur un fond rouge et noir, rappelant celles de saint Paul et de saint Laurent à Rome. Sur les nervures des voûtes sont peints des chevrons, des ornements dérivés du cercle et des feuilles; de larges bandes de rinceaux entremêlés de têtes d'hommes et d'animaux les accompagnent sur les voûtes; à chacune de leurs rencontres, ces bandes forment un triangle décoré d'un écusson dont les armoiries ont malheureusement disparu complètement. Les fenêtres sont également encadrées de rinceaux. Au dessus d'elles, sur tout le pourtour, une grande moulure décorée de feuilles vertes sur fond rouge vif. Sur les deux parois de gauche et de droite, les peintures sont disposées par bandes horizontales superposées, séparées par des inscriptions; sur la paroi du fond et les deux qui l'accompagnent il n'y a qu'une bande de peinture et au dessus sont les apôtres sur deux rangs de hauteur; au dessus encore et dans l'espace compris entre le haut des fenêtres et celui des formerets, il y avait des figures assises ou plutôt accroupies sur des nuages; il n'en reste plus guère que quelques fragments. Les voûtes sont peintes en bleu d'outremer avec semis d'étoiles d'or; de grands anges debout sur un nuage, les ailes déployées, sont figurés dans chaque triangle; d'après le peu qu'il en reste, on voit qu'ils étaient de couleurs différentes, rose, bleu, blanc, rouge et vert pâle. L'arc doubleau qui sépare la chapelle de la salle consistoriale est décoré de rinceaux très riches alternant avec des médaillons contenant des anges, les moulures qui l'accompagnent portent des chevrons et des rinceaux, mais comme elles sont engagées dans les murs dont il a été parlé plus haut il a fallu percer un trou pour en voir une amorce, d'ailleurs leur contact avec la maçonnerie les a beaucoup abîmées. »

Après avoir placé sous les yeux du lecteur le savant commentaire dû à M. Brune, je reprends la parole pour décrire les fresques de la chapelle.

PAROI DE DROITE

Cette paroi est coupée en deux par une fenêtre ogivale, à la droite et à la gauche de laquelle s'étendent deux rangées de compositions. Au dessous des fenêtres, garnissant toute la largeur de la paroi, un pape et trois saints, sur lesquels je reviendrai tout à l'heure. Plus bas encore, une porte moderne donnant sur un petit réduit ouvert à tous les vents.

I. Le compartiment de gauche nous montre l'*Apparition de l'ange à Zacharie*. L'ange, debout, tient de la main gauche un rouleau déplié, sur lequel on distingue les mots *Ne timeas*[1]; sa droite est étendue vers Zacharie également debout, de l'autre côté de l'autel. La scène se passe sous un édicule gothique, analogue à ceux de la chapelle Saint-Martial, au palais des papes d'Avignon. Au dehors, dans la voussure de la fenêtre, couverte de toiles d'araignée séculaires, plusieurs personnages, des hommes et des femmes, semblent attendre. C'est l'interprétation rigoureuse du texte de saint Luc (I, 10) : « Et omnis multitudo populi erat orans foris hora incensi . » L'inscription tracée au dessous de la peinture ne laisse aucune place au doute : *Quomodo cum sacerdotio fungeretur Bts Zacharias*, etc.

La scène que nous venons de décrire est une des plus pauvres de cet ensemble intéressant à tous les titres. Les vêtements, exclusivement blancs, de l'ange et de Zacharie produisent un effet peu décoratif. Quant au type et à l'attitude mêmes de Zacharie, ils ne brillent ni par la majesté ni par la souplesse.

II. Au dessous de l'*Annonciation de l'Ange à Zacharie*, est représentée la *Nativité de saint Jean-Baptiste*. Nous sommes dans une chambre gothique. Au premier plan, assise à terre, une femme tient le nouveau-né dont la figure a disparu; près d'elle un bassin. Au second plan, l'accouchée (sa tête a disparu) dans son lit; deux femmes s'approchent d'elle. A droite, deux autres femmes debout; l'une d'elles, nimbée, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, lève la droite comme pour proclamer l'importance de l'événement qui vient de s'accomplir. Nous avons probablement devant nous la Vierge, quoique l'Evangéliste semble dire qu'elle avait quitté Elisabeth avant l'accouchement[2]. L'inscription est ici encore une paraphrase de l'Evangile : *Quomodo beata Helysabeth magnificat dominum*.

III. Le compartiment supérieur de droite nous offre la *Visitation*. La scène a pour cadre une sorte de portique gothique richement décoré. A gauche, sainte Elisabeth; à droite, la Vierge, s'avançant l'une vers l'autre et se saisissant par le bras, par un geste empreint de tendresse. A droite, quatre femmes; à gauche, trois ou quatre autres entrant

1. « Ne timeas, Zacharia, quoniam exaudita est deprecatio tua, et uxor tua Elisabeth pariet tibi filium, et vocabis nomen ejus Johannem. » — Saint Luc, I, 13.

2. « Mansit autem Maria cum illa quasi mensibus tribus : et reversa est in domum suam. Elisabeth autem impletum est tempus pariendi et peperit filium. » — Saint Luc, I, 56, 57.

par une porte peinte sur les voussures de la fenêtre. Au fond, deux hommes, dont l'un, nimbé, le visage encadré par une longue barbe, semble être Zacharie. Au dessus de la scène règne une inscription aux trois quarts effacée.

IV. Au dessous, à gauche, la *Circoncision de saint Jean-Baptiste*, à droite *Zacharie écrivant le nom de son fils*. (Reproduits, d'après l'original, dans les *Peintres d'Avignon pendant le règne de Clément VI*).

L'inscription qui se trouvait au dessous de cette scène a disparu.

La partie inférieure de la paroi de droite contient, à gauche, la figure d'un pape, debout, ceint de la triple tiare et nimbé, tenant un philactère sur lequel on peut encore déchiffrer les mots : *Op* (era) *mundi*... (voir notre planche); à droite, trois figures de saints en costume de diacres : à savoir, en commençant par la gauche, un saint imberbe, la main droite levée, la main gauche appuyée sur sa poitrine par un geste de componction, puis saint Étienne, reconnaissable aux pierres qu'il tient à la main, et enfin saint Laurent avec le gril. Le fond est grisâtre, les vêtements de couleur terne, les peintures sur parois sont de la même main que la *Crucifixion* dont il sera question ci-après.

EUGÈNE MÜNTZ.

(*La suite prochainement.*)

LE MARIAGE DE PAN

GROUPE EN TERRE CUITE, DE LA COLLECTION DE M. FRÉDÉRIC SPITZER

(Planche 10.)

En publiant cette terre cuite, on a la double joie de passer quelques instants avec un chef-d'œuvre et d'expliquer un des sujets les plus rares de l'Antiquité figurée. Il y a dix-huit mois, lorsque j'en fis la description pour le catalogue de M. Spitzer, je ne me rendais pas un compte exact de l'importance du sujet au point de vue scientifique. Voici ce que j'en disais. Ce sera ma punition de divulguer moi-même cette page heureusement inédite :

« Ce groupe, un des plus vivants qui soient venus d'Asie-Mineure, représente une fête de nuit bachique : Pan, une Nymphe et un petit Amour qui porte un flambeau allumé. On ne fera pas de tort à Pan en supposant qu'il est ivre; sa tête, ceinte d'une couronne de fleurs, s'incline sur l'épaule chargée d'une lourde guirlande de roses et de feuilles d'arbre. Les bras levés symétriquement, il s'avance au pas de danse; sa main droite tient la syrinx à sept tuyaux, suspendue à une bandelette, sa gauche prend la main de la jeune fille qu'il entraine après lui et qui le suit en dansant sur la pointe des pieds, le corps gracieusement penché en arrière, le bras gauche levé à la hauteur de l'épaule. Le costume de la Nymphe est très original. Elle est chaussée de brodequins de chasse; son manteau se déploie en plis profonds et pittoresques; sa tunique, retenue par une double ceinture, laisse à découvert l'un des seins, les jambes et les bras, et sur le devant de la tunique sont fixées deux agrafes qui relèvent l'étoffe pour dégager les genoux. La Nymphe est couronnée de lierre et de korymbes; son visage, d'une rare beauté, forme un contraste agréable avec la figure toute sauvage et toute bestiale de Pan. »

« L'Amour, qui conduit les danseurs et porte le flambeau nuptial, a la tête tournée de face, la chlamyde pliée en écharpe et nouée autour des hanches. Il se met à courir, pendant que la chèvre bachique, debout sur ses pattes de derrière, se livre, elle aussi, à la danse, à l'exemple de ses maîtres. C'est là note comique et la pointe d'esprit dans ce ravissant petit tableau de mœurs d'outre-tombe. »

« Partout des traces de dorure et de coloration sont restées visibles, et le vermeil des chairs a gardé son entière fraicheur[1]. »

A la rigueur, on pourrait s'en tenir à cette interprétation sobre et simple. L'idée de prendre la jeune danseuse pour une Nymphe chasseresse m'avait été suggérée par la lec-

1. Base moulurée. Au revers, deux trous d'évent. — Hauteur : 28 centimètres; largeur : 29 centimètres.

ture des poëtes romains ; je pensais à Stace, au deuxième livre des Silves, où les compagnes de Diane vivent dans une grande intimité avec Pan et son troupeau. Mais ce n'est pas assez. Réflexion faite, il y a dans le groupe de M. Spitzer quelque chose de mieux qu'un sujet banal ; la terre cuite représente le mariage de Pan avec Selene.

Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit,
In nemora alta vocans; nec tu aspernata vocantem.

Qui ne se rappelle ces vers célèbres[1] ? Le costume de la femme, ses bottines de chasse et sa tunique longue, transformée d'une façon ingénieuse en tunique succincte, convient admirablement à Artemis-Selene. Je ne crois pas que la couronne de lierre dont elle est coiffée soit un obstacle sérieux à l'explication que je propose. Certes, si elle portait le croissant au front, comme sur les sarcophages d'Endymion, on la reconnaîtrait plus vite, et le doute ne serait pas permis. La chèvre qui suit le cortége nuptial pourrait aussi, dans la pensée de l'artiste, être un des animaux favoris de Selene, plutôt que la chèvre bachique : κατ' ἐνίους ἡ Σελήνη τῇ αἰγὶ ἐποχεῖται[2].

Nous n'avions jusqu'ici qu'un seul monument relatif à ce mythe : la boîte de miroir trouvée à Corinthe et qui appartenait à M. Julien Gréau[3]. Sur cette boîte, M. de Witte voyait un Silène couronné par une Bacchante[4], alors que le Silène était un Pan à pieds de bouc, qui portait Selene sur son dos. Derrière la tête de la déesse, on apercevait une étoile, et le groupe était précédé d'un adolescent nu et ailé, c'est-à-dire d'Hesperos ou simplement d'un Eros qui tenait le flambeau nuptial. Je renvoie au mémoire que M. Dilthey a consacré à ce bronze et qui est un modèle de saine érudition et de sagacité[5].

Dans le même article on lira tous les passages des auteurs anciens qui font allusion aux amours de Pan et de Selene, car M. Dilthey ne laisse rien à glaner après lui. Seule, une phrase d'Etienne de Byzance lui semblait trop obscure pour être utilisée avec profit[6] : ἔστι δὲ καὶ τοῦ θεοῦ ἄγαλμα μέγα.... ἐπαίρει τε μάστιγας τῇ δεξιᾷ Σελήνην, ἧς εἴδωλόν φασιν εἶναι τὸν Πᾶνα. Je suis d'avis qu'il y a une lacune dans le texte et que la statue de Pan, dont il est question, tenait d'une main le pedum, de l'autre un buste de Selene, comme font les dieux qui figurent au revers des monnaies nomiques de l'Egypte. En ce cas, il faudra suppléer : μάστιγας [τῇ ἀριστερᾷ], τῇ δεξιᾷ Σελήνην. Le mot εἴδωλον n'a de sens qu'à la condition de signifier l'ombre de la lune. Chez beaucoup de peuples nous trouvons cette croyance, que les taches lunaires sont la silhouette d'un homme, géant, pâtre ou bûcheron, exilé dans la lune ou attiré là par la déesse qui en est amoureuse[7]. Le Pan de la mythologie grecque avait des aptitudes spéciales pour un tel emploi.

FRŒHNER.

1. Virgile, *les Géorgiques*, livre III, 392-393.
2. Hesychius, *Lexique*, s. v.
3. Frœhner, *Bronzes antiques de la collection Julien Gréau*, n° 604 (vignette, p. 121).
4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. II, 121.
5. *Archaeologische Zeitung*, 1873, p. 73-75 (pl. VII).
6. Au mot Πανὸς πόλις.
7. J. Grimm, *Deutsche Mythologie* (4e édition), p. 597, et au *Nachtrag*, p. 209.

LE DIEU GAULOIS AU MARTEAU

Lettre à MM. les Secrétaires de la Gazette archéologique.

M. Hippolyte Bazin a publié, dans le dernier fascicule de la *Gazette archéologique*, un article où je suis mis en cause. Décrivant deux statuettes de bronze trouvées à Vienne en 1866, l'auteur veut bien rappeler que je les ai déjà étudiées en 1885 et démontre (tel est du moins son avis) que mon interprétation de leur caractère est *complètement erronée*[1]. Il a peut-être raison, bien que je n'en reste pas convaincu; mais nous ne pouvons être bons juges l'un de l'autre et son mémoire ne provoquerait de ma part aucune observation, s'il n'attribuait à une supercherie éminemment condamnable le principe de mon argumentation.

A l'en croire : Dans ma « *ma préoccupation de retrouver dans une de ces statuettes, Dis Pater, le père des Gaulois, signalé par César*, je lui *ai donné des attributs* QU'ELLE N'A JAMAIS EUS;.......... j'y ai FAIT UN AJOUT *qui dénature sa signification et modifie son attribution d'une façon absolue* ».

Avec toute raison, M. Hippolyte Bazin déclare que c'est là « *un fait grave* », et c'est évidemment le sentiment de cette gravité qui le porte à ajouter aussitôt que j'y suis « *sans doute resté complètement étranger* »; son imputation ne doit atteindre que « *l'inexatitude du dessinateur* ».

Quelque généreuse que puisse être la condescendance avec laquelle il veut bien tenter d'amener au moins un doute à mon profit dans l'esprit de ses lecteurs, je me dois à moi-même, je dois aux amis qui partagent ma manière de voir, de n'y point souscrire en gardant le silence. Les nombreux lecteurs de la *Gazette* pourraient-ils traiter comme une simple *inexactitude* de dessin la supposition d'un objet qui n'aurait jamais existé? En tout cas, si le dessinateur s'est permis d'agencer, en dehors de toute réalité, un attribut fort complexe de sa nature, ne suis-je pas devenu complice de sa tentative de mystification, en laissant passer son œuvre dans mon livre !

La planche XIII de mes « *Deux stèles de Laraire*[2] » est consacrée, vous le savez, à la belle statuette qu'à son tour, M. Bazin reproduit au côté gauche de la planche 26 de la

1. V. *L'Hercule romain et l'Hercule gallo-romain* de Vienne (Isère), *Gazette archéologique*, 13e année, nos 7-8 ; 1887, Pag. 178 et s.

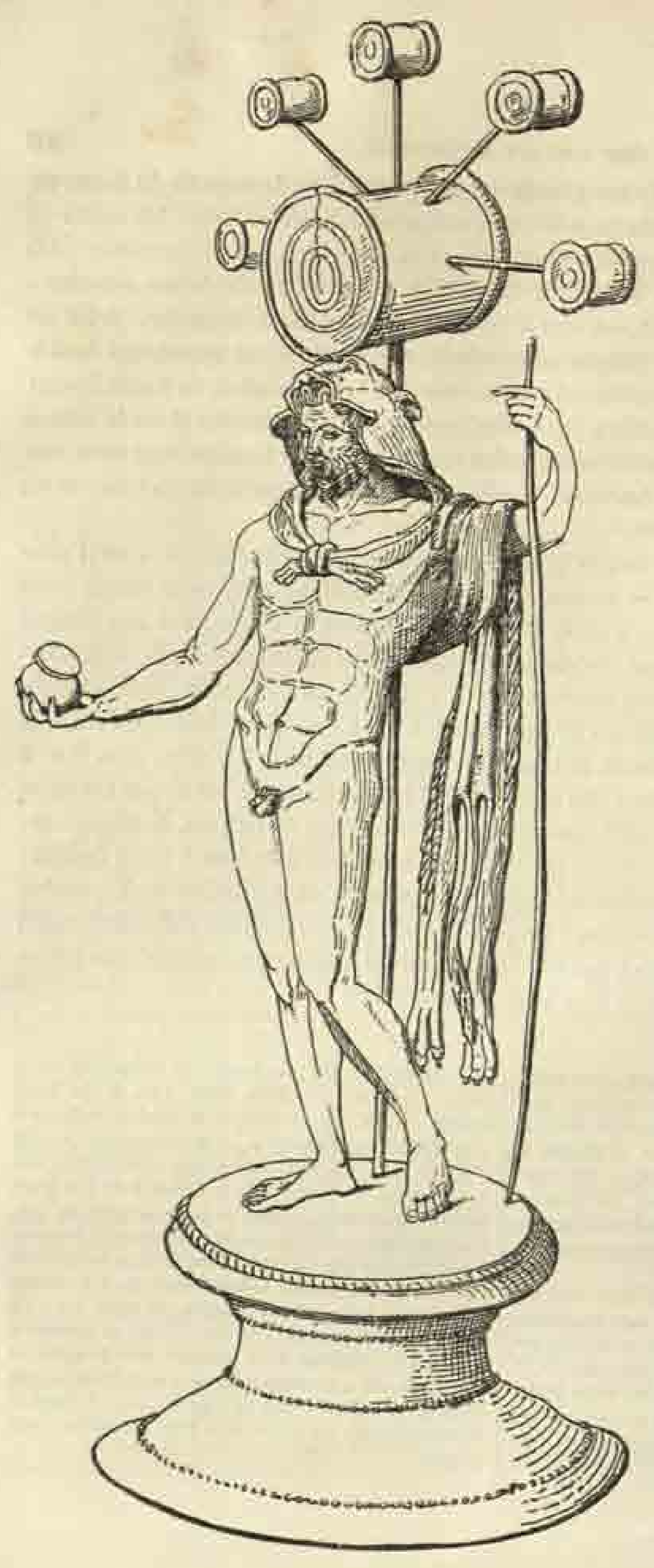
2. Paris, 1885, Ernest Leroux, éditeur.

Gazette. Ainsi qu'on le voit dans ma planche et que je l'ai dit à la page 69 du texte, un très curieux accessoire ajusté dans le socle de la statuette, en arrière d'elle, fait saillir au dessus de la tête un marteau gigantesque d'où s'irradient cinq autres marteaux plus petits, mais de la même forme. D'après M. Bazin, cet accessoire, « *de forme bizarre* » et disposé en manière d'attribut, est tout à fait indépendant de la statuette, il lui est totalement étranger, il y a été adapté sans raison, car, dit-il, « cet appendice dont le pseudo-*Dis Pater* a été ainsi gratifié, est tout bonnement la suspension, en forme de couronne, des petites lampes de laraire, dont plusieurs ont été retrouvées dans la même fouille[1]. Une des branches de l'étoile démesurément allongée[2] sur l'image dont nous parlons (celle des *Deux stèles de Laraire*), s'enfonçait dans la muraille, au dessus, ou au dessous de la niche du dieu Lare. »

Je fais reproduire ci-contre le *bois* original dont la réduction phototypique a servi pour l'exécution de ma planche XIII. Je ne sais si l'examen désintéressé de cette image vous y fera trouver, plus aisément qu'à moi, un appareil propre à *suspendre* des lampes de laraire. Pour moi, j'avoue que, même en plaçant l'objet litigieux dans le sens horizontal, pour l'*enfoncer dans une muraille*, je n'y aperçois jamais que la figuration de marteaux, ou de maillets, identiques de tous points à ceux du célèbre bas-relief antique représentant des Cyclopes en travail, et reproduit par Grivaud de la Vincelle, sous le n° 9 de la pl. LIX de ses *Arts et métiers des anciens*. J'ai beau tourner et retourner cet objet en tous sens, je n'y découvre rien de propice à l'accrochement de lampes, si mignonnes qu'on les suppose. Ne vous semble-t-il pas d'ailleurs que, pour satisfaire à cette destination, l'ouvrier chargé de l'exécution de l'appareil aurait dû en concevoir la disposition dans des conditions toutes différentes? Ne pensez-vous pas qu'il aurait rationnellement trouvé, pour la configuration des supports, qui en sont les éléments essentiels, une forme d'appropriation plus en harmonie avec leur but utilitaire?

1. M. A. Allmer, qui a le premier, signalé la découverte de Vienne et en a minutieusement dressé l'inventaire dans la note qu'il lui a aussitôt consacrée (Vienne, 1886, Savigné, imprimeur, place de l'Hôtel de Ville, p. 1, et *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1886, p. 99), mentionne seulement « DEUX *lampes en bronze*, extrêmement petites et d'un *excellent dessin* ». N'en faudrait-il pas cinq pour correspondre aux cinq bras de la prétendue suspension?

2. Le même savant, M. Allmer, décrivant dans les documents précités « *l'objet bizarre*.... *dont la destination lui est tout à fait inconnue* », constate (p. 8=104) que la tige servant de « *queue ou de manche à l'ustensile a 0m 26 de longueur* ». Il a déjà indiqué dans les pages précédentes (p. 2=99) que la statuette, sans le socle, mesure « *26 centimètres* ». Des indications identiques, à un centimètre près, résultent d'une communication faite par M. le baron de Witte à la Société des antiquaires, sur la même découverte. (*Bulletin*, 1886, 109; M. de Witte indique comme hauteur totale de la statuette et du socle « *environ 0m 35 de hauteur* » et M. Allmer (pag. 7=104) « *0m 33 1/2* ». On verra bientôt que le socle de la statuette gardait un fragment de la tige saillant d'un *centimètre* au dessus de sa surface, ce qui lui attribue, en tout, vingt-sept centimètres, c'est-à-dire *exactement* la longueur nécessaire pour que l'attribut arrivât juste au dessus de la tête du dieu. Le simple rapprochement de ces chiffres indiscutables infirme donc l'assertion que ladite tige a été « *démesurément allongée* » et que « *l'objet en question a été réduit au cinquième de sa grandeur, pour le mettre en proportion avec le personnage, tandis que ce dernier n'était réduit que de moitié* ». Loin qu'il en soit ainsi, le dessin a fidèlement laissé les choses dans leurs proportions réciproques.



Mais ce n'est là qu'un petit côté de la question; suspension à usage de lampes, ou attribut symbolique, cet appendice, dans mon opuscule, accompagne la statuette et fait corps avec elle. Comment cette association a-t-elle pu se produire ?

Il est regrettable, puisqu'il avait le soupçon d'une supercherie, que M. Bazin, avant d'en faire la confidence au public, n'ait pas jugé bon de me soumettre à un interrogatoire. J'ai longtemps habité la ville où il réside aujourd'hui, j'y compte de nombreux amis, il avait toutes les facilités du monde pour entrer en relations avec moi afin d'éclaircir le *fait grave* qui inquiétait son respect de la vérité archéologique. Un peu de circonspection ne messied pas en pareille occurrence; s'il en avait usé, voici ce qu'il aurait appris :

Le dessin qu'il dénonce n'est point inédit et n'a pas été spécialement exécuté, comme il le pense, pour ma publication. Il était déjà vieux d'au moins huit ans, pour les mythologues, lorsque j'ai eu sujet d'en raviver le souvenir. Il avait déjà figuré, en 1877, dans une notice insérée au *Musée archéologique* de l'é-

diteur E. Morel, et particulièrement remarquée en raison du nom très estimé dont elle était signée[1].

Quelle est cependant l'origine de ce dessin ?

Au cours du second semestre de 1886, une personne venue à Paris de Vienne en Dauphiné, et installée dans un garni de la rue Saint-Honoré, convia tous les archéologues à venir étudier chez elle le produit de la belle découverte que la Renommée leur avait depuis peu signalée. Son invitation ne procédait pas du pur amour de l'art ; on se déclarait prêt à échanger le précieux butin contre une liasse honnête de billets de banque et on en demandait tout net quarante mille francs. Le garni de la rue Saint-Honoré se vit alors hanté par les illustrations les plus en vue de l'Académie des Inscriptions, des Musées du Louvre, du Cabinet de France, de la Société des antiquaires, etc. Beaucoup des visiteurs vivent encore et je tiens d'eux, de la manière la plus formelle, que dès le premier jour, la statuette leur apparut exactement dans l'état que reproduit le dessin devenu suspect de par M. Bazin.



Cet état, d'ailleurs, n'était pas pour les surprendre ni les troubler. Neuf fois sur dix les images divines ne vont pas sans des attributs caractéristiques : le marteau compte parmi ceux qui distinguent certaines divinités et la multiplication d'un attribut, le *doublet*, pour employer l'expression usuelle en la matière, est une donnée mythologique dont les applications ont été assez fréquentes chez les anciens. On ne devait donc pas s'étonner de voir une auréole de marteaux spécialiser plus distinctement une fonction divine, alors d'ailleurs que l'on connaissait déjà la traduction d'une conception de même ordre par cet autel antique de Saint-Gilles, dont je vous transmets également le cliché.

A un moment donné, le bruit se répandit que la trouvaille de Vienne allait passer en Angleterre. C'est alors que deux de nos confrères les plus qualifiés, lesquels, hier encore, m'exprimaient en termes émus le chagrin que leur causa la nouvelle, mandèrent d'urgence M. Dardel, le dessinateur bien connu et si justement considéré dans le monde de l'archéologie, et lui firent exécuter le croquis que M. de Barthélemy a fait graver plus tard.

Pour que le scrupuleux crayon de M. Dardel ait dressé en arrière de la statuette l'auréole que M. Bazin veut maintenant proscrire, il faut donc que le marchand de Vienne l'y eût adaptée antérieurement à son exhibition. C'est, en effet, ce qui a eu lieu ; il a suffi d'une simple soudure pour réunir deux parties irrégulièrement séparées par un accident ancien, ou moderne, et il me reste à établir la légitimité de la restitution, en indiquant à quels conseils elle paraît être due.

1. A. de Barthélemy, *le Dieu Taranis*.

Les antiques de Vienne ont été vues sur place et bien avant leur transport à Paris, par plusieurs savants de haute compétence, qui ont pu ainsi les étudier dans toute la sincérité ingénue (qu'on me passe cette hardiesse de langage) de leur première apparition. J'invoquerai le témoignage de trois d'entre eux ; j'ose croire qu'on estimera la quantité inutile, en regard de la qualité.

Le vénérable baron de Witte, qu'entoure si justement un respect universel fondé sur l'importance et l'éclat des services qu'il ne cesse de rendre à la science archéologique, voyageait dans le Midi de la France au commencement de l'été de 1866. La nouvelle lui arrive qu'il vient de se faire une trouvaille merveilleuse à Vienne : il y court et, des premiers, examine aux mains du forgeron Brousse, les bronzes qu'il vient de rencontrer dans le sous-sol de sa maison. Il rentre ensuite à Paris, se hâte de faire part de ses impressions à ses collègues de la Société des Antiquaires, et le procès-verbal de leur séance du 4 juillet, après description de la statuette que certaines particularités peuvent faire rattacher à Hercule, enregistre la déclaration suivante :

« Cette statuette a sa base antique de forme ronde et enrichie d'oves et de godrons ; mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que, derrière la figurine, était placée une tige, ou lame de métal aujourd'hui rompue. Au sommet de cette tige est un disque d'où partent six ou sept rayons, terminés eux-mêmes par d'autres petits disques. Quoique la tige métallique, mince et large d'environ 0 m 01, soit rompue, comme je l'ai dit, à environ un centimètre de sa naissance, ON RECONNAIT PARFAITEMENT LA PLACE OU ELLE SE TROUVAIT SOUDÉE A LA BASE DE LA STATUETTE [1].

Qui osera, devant une affirmation si nette, arguer d'erreur l'un des hommes les plus écoutés d'Europe pour leur grande science et la sûreté éprouvée de leur jugement ?

Pendant que M. de Witte renseignait M. Brousse sur le caractère et la portée de sa découverte, un savant étranger, alors professeur de philologie à l'Université de Zurich et transféré depuis à celle de Gœttingue ; M. K. Dilthey se rendait de son côté à Vienne, avec l'espoir d'y recueillir quelque révélation propice à l'étude qu'il préparait sur le dieu gaulois au marteau. C'est Mme Brousse qui paraît avoir plus particulièrement fait à M. Dilthey les honneurs du petit Musée improvisé dans la forge. Dans son travail paru en octobre 1875, à Zurich, dans l'*Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde*, il rend hommage à l'obligeance de cette dame et s'exprime ainsi [2] ;

...... « J'ai pris en note, sur les lieux, une description de la statuette ; Mme Brousse m'en a très complaisamment procuré une photographie devenue, depuis, la propriété de l'Institut archéologique de Rome. La figure est nue dans son ensemble, sauf qu'elle porte une peau de lion dont la tête lui sert de coiffure..... Un élégant piédestal MONTRE DERRIÈRE LA PLACE OU POSENT LES PIEDS, LE COMMENCEMENT, HAUT DE 0 m 01 ENVIRON, D'UNE

1. *Bulletin*, *ut sup.*, pag. 109.

2. Le mémoire de Dilthey est écrit en allemand. L'exactitude de la traduction que j'en donne a été contrôlée par un érudit à qui la langue allemande est aussi familière que le français.

BAGUETTE MÉTALLIQUE QUI S'ÉLEVAIT EN LIGNE PERPENDICULAIRE ; cette baguette a été recueillie cassée en deux. Son fragment supérieur porte un petit tonnelet, ou petit cylindre creux, et, de la surface de ce cylindre, vers la moitié de sa longueur, s'écartent, en manière de rayons, cinq tiges plus petites espacées régulièrement. L'une de ces tiges porte à son extrémité un second cylindre de bronze pareil au cylindre principal, mais de dimensions plus petites et rappelant assez bien une bobine de fil. Les débris de quatre autres petits cylindres de même caractère ont été trouvés avec le reste.

« A l'aide de ces fragments, on peut recomposer entièrement ce singulier appareil : DERRIÈRE LA STATUETTE S'ÉLEVAIT SUR LA MÊME BASE UNE TIGE DE BRONZE appuyée contre la figurine et ajustée fortement à elle, ainsi qu'en témoigne un petit trou quadrangulaire qui se voit dans son dos. Environ à la hauteur de la tête, le gros cylindre reposait sur cette tige, la base tournée en avant, et l'ENTOURAGE DES CYLINDRES PLUS PETITS QUI S'EN ÉCHAPPAIENT, CEIGNAIT LE CHEF DIVIN D'UNE SORTE D'AURÉOLE. »

Cette seconde déclaration est aussi explicite que la première.

Voici la troisième : peut-être impressionnera-t-elle M. Bazin plus vivement encore. Elle m'est procurée par le même M. Dilthey, dans la même publication de l'*Anzeiger*. Jaloux de ne rien omettre de ce qui doit servir la vérité, le digne professeur, après le paragraphe que je viens de transcrire, ajoute, en note — (pag. 638, n° 5) — ce précieux renseignement :

« A. Allmer, quand il rédigeait son rapport à la Société des antiquaires de France, n'avait pas encore reconnu la destination de cet objet, dont la forme lui paraissait très singulière et l'emploi très difficile à déterminer. Sur un exemplaire de ce rapport que je dois à l'obligeance de Mme Brousse, A. Allmer a ajouté ce qui suit DE SA PROPRE MAIN : *L'objet de forme bizarre, ci-dessus mentionné, a été reconnu, depuis l'impression de cette brochure, pour un attribut de l'Hercule. La grande branche s'adaptait sur le socle, derrière la statuette, et portait au dessus de sa tête le couronnement formant étoile, comme une auréole, ou cercle emblématique. Un petit bout de cette même tige, d'un centimètre de haut, resté sur le piédestal*, REND LA CHOSE INCONTESTABLE[1].

« De Witte, poursuit Dilthey, considère comme HORS DE DOUTE cette fonction de l'appareil ET ELLE L'EST EN EFFET. »

Le lecteur jugera si nous sommes assez disculpés M. Dardel et moi! A qui, maintenant, M. Bazin pense-t-il qu'une.... erreur peut être justement reprochée? Il tient de M. Allmer un de ses dessins, que ne l'a-t-il consulté sur l'autre! Le savant épigraphiste aurait-il changé d'opinion, ou bien les années lui ont-elles fait perdre le souvenir de son adhésion d'antan aux remarques et conclusions du baron de Witte et de M. Dilthey? Serait-il donc vrai, comme on me l'assurait naguère, qu'il n'est plus d'accord avec lui-

1. Toute cette note de M. Allmer est intercalée en français et en italiques dans le texte allemand.

même, et, qu'entre autres particularités imprévues, sa *Revue épigraphique du midi de la France*[1], tout en invoquant à titre de référence confirmative sa brochure de 1856, n'accorde plus à la statuette, objet du débat, que 0 m. 22 1/2 de hauteur, au lieu des 26 qui sont très formellement indiqués dans ladite brochure, comme dans sa communication à la Société des antiquaires?

Mais M. Bazin, se suffisant à lui-même, n'aura probablement pris conseil que de ses propres inspirations. Les fonctions qu'il exerce dans l'Université et le pli qu'impriment naturellement à l'esprit les études éminemment classiques dont le culte persévérant est confié à sa vigilance, doivent aisément le porter à prendre en défiance les données nouvelles qui s'accréditent parmi les celtisants. Il faut avouer qu'il s'est fait, depuis quinze ans, des modifications bien profondes et des agrandissements fort inattendus dans le domaine de l'archéologie gauloise. Les découvertes et les travaux des Bertrand, des d'Arbois de Jubainville, des Barthélemy, des Gaidoz, des Robert, etc., semblent déconcerter de plus en plus un groupe d'érudits qui, s'étant cantonnés plus particulièrement dans l'étude de la Gaule romaine, n'envisagent plus les faits relatifs à la Gaule autonome que sous l'angle spécial dont leur regard a contracté l'habitude. Il n'y a peut-être pas de Gaulois, pour eux, en dehors de ceux de Tite-Live, et les dieux de la Gaule ne leur apparaissent que comme de pâles doublures de ceux de Rome. Aussi leur surprise est grande qu'on puisse voir autrement; elle s'empreint même, en de certains jours, d'une irritation discourtoise aux exemples de laquelle je me plais à reconnaître que M. Bazin a su résister.

Agréez, etc.

Ed. FLOUEST.

En réponse à la lettre qui précède, nous nous contentons d'exposer brièvement les raisons qui nous ont fait contester l'exactitude de la représentation de la planche xii de l'opuscule intitulé: « *Deux stèles de laraire.* »

Sur cette image, le personnage mesure 0m 10 de hauteur, et le diamètre de l'appendice qui le couronne est de 0m 058, en tenant compte des raccourcis: LES DEUX OBJETS ONT DONC ENTRE EUX UNE DIFFÉRENCE DE 0m 042.

Reportons-nous aux indications précises de la notice publiée en 1866, au moment même de la découverte, *alors qu'aucune tentative de restauration n'avait encore été faite*. Elle attribue au personnage 26 centimètres de hauteur et au diamètre de l'objet en question 25 centimètres et demi, à savoir 5 centimètres et demi pour le diamètre du cylindre central et 10 centimètres pour la longueur de chacune des deux branches opposées: en sorte que LA STATUETTE ET LE DIAMÈTRE DE LA COURONNE SONT, A UN DEMI-CENTIMÈTRE PRÈS, DE GRANDEUR ÉGALE.

Quel écart entre l'original et le dessin[2]!

Nous avions, on le voit, quelque motif de trouver la représentation inexacte et, par suite, d'élever des doutes sur le rapport à établir entre la couronne de maillets et la statuette viennoise.

Ceci soit dit, tout en reconnaissant la haute valeur scientifique de l'œuvre de notre honorable contradicteur, dont nous n'avons jamais consulté sans profit les savants travaux.

H. BAZIN.

1. No 46, août-septembre 1887, page 349.

2. L'évaluation *des raccourcis* n'est-elle pas un peu du domaine de l'arbitraire, et l'écart, s'il en existe, est-il vraiment aussi considérable? (Ed. F.)

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

TABLE PAR ORDRE DES MATIÈRES

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES VIGNETTES

CHRONIQUE

MUSÉES NATIONAUX

DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES. — LES NOUVELLES ACQUISITIONS.

Sur le budget de l'année actuelle, le Musée égyptien a acquis :

1° Un chien de basalte de taille plus grande que nature et d'une vérité d'expression remarquable. Il faut noter seulement que le devant du cou n'a pas été achevé. J'aurai bientôt l'occasion de revenir sur cette pièce dans un prochain article que je destine à la *Gazette archéologique*.

2° Une admirable tête égyptienne de l'ancien empire, dont j'ai déjà parlé dans la *Gazette des Beaux-Arts* et qu'on peut considérer comme un de nos plus beaux chefs-d'œuvre. Le travail en est très savant et très fouillé. L'étude du crâne est splendide, ainsi que celle de la figure, à traits tourmentés et énergiques. C'est justement cette énergie qui établit le mieux la période à laquelle appartient cette sculpture. Ainsi qu'on l'a dit depuis longtemps, l'art saïte est une *renaissance*: jusque dans les détails, c'est une imitation, un pastiche de l'art de l'ancien empire. Jamais il n'arrivera de prendre une œuvre de l'ancien empire pour une œuvre de l'époque intermédiaire, de celle du canon, car, du temps du canon, le convenu domine, toutes les figures sont conçues d'après le même modèle et la sculpture n'a plus aucune liberté d'allure. Mais il est très possible de confondre, à défaut de dates précises, certaines œuvres saïtes imitant le faire de l'ancien empire avec celles qui appartiennent réellement à cette période reculée. Seulement cette confusion n'est possible que quand il s'agit de figures sans caractère, communes, tranquilles et douces. L'art saïte est fin, soigné, n'excluant pas une certaine liberté de pose, etc. Il n'est jamais énergique et bien rarement original. A ce point de vue, cette tête doit prendre place à côté du *scribe* et de tant d'autres merveilles dont la date est certaine. Elle appartient bien évidemment à l'ancien empire. Ajoutons que c'est une des plus belles choses qu'ait acquises depuis de longues années le Musée du Louvre, même dans ses départements uniquement artistiques. Toutes conventions mises à part, la sculpture italienne de la grande période n'a rien produit de plus beau et de plus vrai.

3° Une tête royale, très soignée, d'époque récente. Le monarque représenté n'était certainement pas un Égyptien, mais un Européen, probablement même un Romain. Nous en donnerons bientôt une reproduction dans cette *Revue*.

4° Plusieurs très intéressantes figurines en terre cuite, que nous aurons aussi à publier photographiquement. Ces terres cuites, que les Grecs ont imitées, sont très rares en art égyptien. Je signalerai : la partie supérieure d'un vase, représentant une tête de femme, d'expression commune, mais d'une grande vérité; une jeune tête royale d'époque saïte, qui semble sourire; et une femme nue traitée avec délicatesse et sobriété. Tout cela est à voir par ceux qui voudront étudier à fond cette branche d'art que les Athéniens et les Italiotes ont tant développée.

5° Une délicieuse petite statue saïte, dont le type se rapproche beaucoup de la statue de Nechthorhib, qui est à l'entrée de la salle du Musée Égyptien. La souplesse et le modelé des membres sont remarquables. La figure est pleine de grâce.

6° Un lot de charmants petits objets, parmi lesquels on remarquera surtout : un bélier en lapis lazuli, qui est d'une perfection étonnante ; un Horus épervier en pierre dure avec plumes en or; une Thoueris à tête de lionne; une Sekhet également très bien fouillée ; un Osiris en bronze avec incrustations d'or; un Harpochrat assis sur une fleur de lotus entre Isis et Nephthys ;

un lion et un bœuf réunis comme le sont d'ordinaire les deux lions *rehui;* un sphynx; une terre émaillée représentant un dieu embryon sous forme d'un sorte de larve ou de salamandre, avec un scarabée, symbole du devenir, sur le dos; un très curieux Chnouphis à corps difforme et à tête retournée en sens inverse du corps; un singe noir; un gracieux petit crocodile avec une inscription indiquant qu'il symbolise l'abondance (tant des enfants que des fruits de la terre); une Thoueris à tête de lionne en cornaline; un khepersh ou casque royal en terre émaillée (objet très rare); un prisonnier attaché les bras derrière le dos (en terre émaillée); une chatte avec des petits chats placés tant entre ses pattes que sur sa tête; une statuette de l'ancien empire au nom de Sebekseam; une statuette de pierre blanche, autrefois dorée, d'un bon style, représentant un défunt en Osiris, évidemment c'est un portrait; un vase en terre émaillée verte et découpée à jours, venant de la Basse-Egypte, figurant dans les sujets du milieu, des prisonniers asiatiques, et en bas des séries d'ureus et de *Tat* (ce que l'on appelait autrefois nilomètre); un sistre en terre bleue, portant le nom d'Amasis (26e dynastie), la tête d'Hathor est jolie, dans le goût saïte; deux sistres en bronze provenant du temple d'Isis de Rome (*Sancta Maria super Minervam*) dont les détails (Bes, Isis grecque, etc.) sont délicieux; enfin, un autre bronze de style égyptien pur, représentant Horhut perçant le crocodile symbole du mal.

7° Au point de vue archéologique nous avons acquis aussi de véritables trésors. Mentionnons surtout ce que nous a rapporté M. Cattaui de sa belle mission d'Egypte: des papyrus et des tessères hiéroglyphiques, hiératiques, démotiques, grecs, coptes; des plâtres d'inscriptions démotiques de Philée, etc., etc. C'est par milliers que ces objets se comptent et les renseignements qu'ils fournissent à la science sont des plus variés. Pour toute cette partie je ne saurais mieux faire que de renvoyer au rapport que M. Cattaui m'a adressé. Je le publie dans la *Revue Egyptologique* (5e année) en même temps que plusieurs autres articles relatifs aux précieux documents de cette provenance qui ont fait l'objet de mon cours de démotique de cette année. Je dois ajouter que beaucoup de ces objets nous ont été remis en don gratuit.

Parmi les autres dons, de diverses personnes, je signalerai : un fragment de bas-relief qui paraît avoir représenté une prêtresse de Tum, seigneur de Tuku ou Succoth; un fragment de naos faisant mention d'un prince nommé Amenmès, fils aîné, jusqu'ici inconnu, de Thoutmes Ier; plusieurs stèles hiéroglyphiques, soit de l'ancien empire, soit de la période classique, — dont quelques-unes sont intéressantes même au point de vue de l'art, et présentent des types archéologiques nouveaux; un papyrus hiératique du temps des Ramessides; des papyrus grecs et arabes; des étoffes brodées, d'époque copte, fort curieuses; une stèle démotique; plusieurs stèles funéraires en bois peint; des tessères démotiques et grecques; deux figurines *ushâbti* en bois, cédées par le Musée de Cluny, etc., etc.

EUGÈNE REVILLOUT.

DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE ET DES OBJETS D'ART DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES.

Le 10 mai, a été ouverte une nouvelle salle faisant suite à la salle des Anguier, dans la partie du Musée du Louvre consacrée à la sculpture de la Renaissance. On y a exposé provisoirement un certain nombre de sculptures et d'objets d'art acquis ou reçus en dons dans ces dernières années; quelques-unes de ces acquisitions sont toutes récentes; on pourra juger par cet ensemble que le département de la Renaissance s'est assez considérablement accru dans ces derniers temps. Voici l'indication des objets classés dans cette salle :

Sculpture. 1° Porte espagnole en pierre, provenant de Valence (Espagne); fin du XVe ou commencement du XVIe siècle. De style gothique flamboyant, cette porte est surmontée de deux figures en bas-relief représentant la scène de l'Annonciation.

2° Grande dalle tumulaire en pierre grise. C'est le tombeau de Jean de Cromois, abbé de Saint-Martin de Liège, mort en 1525. Cette œuvre, d'une grande finesse d'exécution, est due au ciseau d'un artiste flamand fortement influencé par l'art italien. C'est un excellent modèle de décoration emprunté à un art qui n'était pas encore représenté au musée et qui méritait de tout point de l'être.

3° Les quatre vertus cardinales, figures en marbre, destinées à supporter un tombeau ou une chaire. Ecole italienne, XIVe siècle. Ces quatre statues, qui proviennent de l'Italie méridionale, seront très utiles pour établir des comparaisons entre l'art italien et l'art français quand celui-ci occupera l'emplacement qui lui est préparé dans les salles voisines.

4° La Vierge et l'enfant Jésus, bas-relief en stuc peint et doré par Donatello. C'est la vierge dite « Madone de la famille Pazzi », dont l'original en marbre a été acquis par le Musée de Berlin. (Cf. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1887, p. 48.) Ce stuc a l'avantage de nous montrer l'œuvre de Donatello avec son enveloppe polychrome du xvᵉ siècle, tandis que le marbre a perdu sa peinture. Acquis à Florence.

5° Ange debout dans la pose du *Mannekenpiss*, statuette en pierre grise, de l'école de Donatello; style des bas-reliefs de bronze du *Santo* de Padoue. Acquise à Florence. Ancienne collection Foresi.

6° Saint Jean, buste en marbre par Donatello, légué, en 1885, par M. Albert Goupil. Ce buste, qui provient de l'Hôpital des Innocents de Florence, a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1885.

7° Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, buste en marbre, autrefois peint. Cette œuvre paraît devoir être attribuée à un artiste ou du moins à l'école d'un artiste qui est venu en France à la fin du xvᵉ siècle, Paganino de Modène, dit Mazzoni, qui a exécuté le Mortorio de Monte-Oliveto à Naples et celui de saint Jean à Modène, et qui sculpta le tombeau de Charles VIII. Provenant de Naples; acquis à Rome de M. Simonetti.

8° La Vierge et l'enfant Jésus, bas-relief en marbre, avec fond de mosaïque; école vénitienne, fin du xivᵉ ou commencement du xvᵉ siècle; répétition d'un type plus ancien et fréquent à Venise. Donné par M. Grandidier.

9° La Vierge et l'enfant Jésus, groupe en pierre d'Istrie, porté par une console ornée de feuillages. École vénitienne, xvᵉ siècle. De même style et sans doute du même artiste que la vierge qui se trouve à Venise à la *Madonna del Orto*, attribuée à Giovanni de Santis. Acquis à Venise.

10° La Vierge et l'enfant Jésus, bas-relief colossal en carton peint et doré par Jacopo Sansovino. Acquis à Rome (Cf. W. Bode, ouvr. cité, p. 282.)

11° Masque funéraire, en marbre; fragment d'un tombeau, sculpture française du xviᵉ siècle. Donné par M. Philippe Burty.

12° Ludovic le More, médaillon en marbre; école milanaise, fin du xvᵉ siècle. Acquis à Florence; provenant de la collection Mylins.

13° L'architecte Gabriel, buste en marbre, par Lemoyne.

14° Le sculpteur Pajou, buste en terre cuite, par Roland.

15° David vainqueur de Goliath, statuette en bronze, fondue à cire perdue, qui paraît être une reproduction ou une imitation faite dans la première moitié du xviᵉ siècle de la célèbre figure de Michel-Ange, aujourd'hui diparue, qui orna pendant longtemps la cour du château de Bury. Ce bronze, qui présente par conséquent un grand intérêt pour la France, a été publié en 1885, par M. Courajod, dans la *Gazette archéologique*.

16° Grand mortier en bronze, orné sur sa panse de quatre groupes d'enfants nus; anses décorées de feuillages. École de Padoue, xvᵉ siècle.

17° Deux saintes femmes, statuettes en bois provenant d'un calvaire, portant une marque imprimée au fer chaud représentant une main ouverte. Art flamand, commencement du xviᵉ siècle. Don de M. Charles Stein.

Médailles : Le Dante, bronze anonyme du xvᵉ siècle italien (Armand, II, 11, nᵒ 1); donné par M. Gustave Dreyfus. — Battista Spanioli; bronze italien, xviᵉ siècle (Armand, II, 101, nᵒ 14). — Portrait de femme; anonyme vénitien, xviᵉ siècle.

Plaquettes : Bacchus découvrant Ariadne dans l'île de Naxos; reproduction en bronze de l'une des pierres antiques de la collection des Médicis. (Cf. Molinier, *Plaquettes*, nᵒ 7). — Vulcain forgeant des armes; au fond, Vénus ailée, tenant un bouclier, et un homme nu portant une cuirasse et une lance; au premier plan, deux chevaux. Bronze de l'école de Padoue, xvᵉ siècle. (Cf. Molinier, ouv. cité, nᵒ 403.) Donné par M. Gustave Dreyfus.

Orfèvrerie et émaux. Calice en argent en partie doré, accompagné de sa patène; chacune des pièces porte une inscription; l'une d'elles nous apprend que le calice a appartenu à un abbé nommé Pélage. Espagne; fin du xiiᵉ siècle (collection Stein, nᵒ 194).

Calice en argent doré, décoré d'émaux peints. Italie, xvᵉ siècle (collection Stein, nᵒ 201). — Petite burette en cristal de roche montée en argent doré, xviᵉ siècle. Don de M. Dauguy. — Deux petites plaques d'émaux peints sur cuivre, représentant saint Antoine et saint Paul. Italie, xvᵉ siècle. — Plaque d'émail peint sur cuivre, représentant un triomphe. Fond blanc et dessin au trait. France, commencement du xviᵉ siècle. — Enseigne de chapeau en émail peint sur cuivre, représentant un jeune homme offrant une fleur à une femme; devise française; même fabrication que la plaque précédente. Ces deux pièces ont été publiées par M. Garnier,

dans son *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, p. 501 et 505 (collection Stein, n°s 72 et 73). Ces deux plaques sont jusqu'ici les deux seuls émaux français à fond blanc connus.

Céramique. Suite de 40 carreaux de faïence persane des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, provenant de Constantinople. Offerts par M. Sorlin-Dorigny. — Deux salières en faïence hispano-moresque de la fabrique de Manissez, émail blanc et émail bleu à reflets métalliques. — Vase en porcelaine de Florence, dite porcelaine de Médicis; décor bleu et blanc. — La Vierge et l'enfant Jésus, statuette en terre blanche, XVe siècle. Don de M. H. Havard. — Statuette équestre de Louis XIII : terre émaillée de la suite de Bernard Palissy.

Étoffes. Orfroi en soie brodée, sur lequel sont représentés des écussons chargés d'un aigle, soutenus par des griffons. Travail italien, XVe siècle. Donné par M. Guggenheim.

ÉMILE MOLINIER.



Nous sommes forcés de remettre au prochain numéro la liste des acquisitions du département de la sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre, par M. A. Héron de Villefosse. Cet article très étendu paraîtra dans les n°s 5-6 de la *Gazette archéologique.* (*Note de la Rédaction.*)

MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

Le catalogue sommaire du *Musée des antiquités nationales*, installé dans le château de Saint-Germain-en-Laye, vient de paraître. Il est rédigé par M. Salomon Reinach. C'est un guide qui répond pleinement au besoin du visiteur et qui lui fournit un excellent résumé de l'histoire du château et des collections qu'il renferme. En outre, en tête de la description des antiquités contenues dans chaque salle, l'auteur a placé une appréciation de l'intérêt archéologique de chacune des séries et un résumé de leur histoire.

Nous ne parlerons pas des divisions de l'ouvrage qui sont les divisions même du musée; remarquons seulement que l'installation du musée de Saint-Germain est faite d'une manière scientifique, chacune des salles se succédant dans l'ordre chronologique, depuis les monuments de la Gaule avant les métaux, jusqu'à ceux de la Gaule sous la domination romaine et même pendant la période mérovingienne. Les érudits apprécieront surtout l'*Index général alphabétique* que M. S. Reinach a ajouté à sa description sommaire et qui rend les recherches rapides, soit qu'il s'agisse d'un nom de chose, soit qu'il s'agisse d'un nom géographique ou d'un nom d'homme.

E. B.

CABINET DES MÉDAILLES ET ANTIQUES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale a acquis les monnaies suivantes à la vente de la collection des monnaies romaines et byzantines de la collection de M. de Ponton d'Amécourt.

N°s du catalogue de vente :

374. Aureus de Pescennius Niger.	4.100 fr.
461. Aureus de Julia Soemias....	2.950
474. Aureus de Gordien d'Afrique.	6.720
557. Aureus de Quintille.......	6.120
651. Aureus d'Alexandre, tyran d'Afrique......................	4.900
663. Double aureus de Constantin avec le revers GLORIA AVGG. et une vue des fortifications et d'une des portes de la ville de Trèves.....	10.800
706. Denier d'argent d'Hannibalien	1.950

Presque toutes ces médailles sont uniques ou d'une excessive rareté. Nous attirerons principalement l'attention sur le double aureus de Constantin, médaille unique, d'une beauté exceptionnelle. La porte de Trèves qu'on voit au revers n'est ni la *porta Nigra* qui existe encore à Trèves, ni la *porta Alba* qui figure sur les monnaies des évêques de Trèves Dietrich et Ludolf, au X-XIe siècle; c'est la *porta Inclyta* qui a disparu au XVIIe siècle et devant laquelle passait la Moselle. Ce médaillon a été l'objet d'une dissertation de A. de Longpérier, dans la *Revue numismatique* de 1864, p. 112 et suiv.

DONATION DE M. LE BARON DE WITTE.

M. le baron J. de Witte a acheté à la vente des monnaies romaines de la collection de M. de Ponton d'Amécourt sept pièces d'or des empereurs Postume, Laelien et Victorin père, dont il a fait don au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale. Voici l'énumération de ces sept monnaies, en nous référant aux numéros du catalogue de vente. N° 538. Postume. ℞. CONSERVATORES-AVG.. — N° 540. Postume. ℞. HERC-DEVSONIENSI. — N° 543. Postume. ℞. SALVS POSTVMI-AVG. — N° 545. Postume. VIRTVS-POSTVMI-AVG.

— N° 547. Laelien. ℞. VIRTVS-MILITVM. — N° 549. Victorin père. ℞. INVICTVS-AVG. — N° 551. Victorin père. ℞. PROVIDENTIA-AVG. — En offrant généreusement ces monnaies au Cabinet des Médailles, M. le baron de Witte a voulu compléter une donation antérieure qu'il avait déjà faite au même établissement. Dans le courant de l'année dernière, il a donné toutes les monnaies d'or, de billon et de bronze de sa collection qui ne figuraient pas sur les tablettes du Cabinet.

La donation de M. de Witte, qui comprend en tout trente-neuf pièces de la plus grande rareté, quand elles ne sont pas absolument uniques, fait que la série des monnaies des empereurs qui ont régné dans les Gaules au IIIe siècle est devenue exceptionnellement riche, nous pouvons même dire incomparable. Il nous reste à souhaiter que M. de Witte achève bientôt son grand ouvrage sur les empereurs des Gaules dans lequel il a groupé de si précieux renseignements sur l'histoire de notre pays pendant la domination romaine. Rappelons enfin que M. de Witte n'a cessé, durant sa longue carrière scientifique, d'être un généreux donateur du Cabinet des Médailles. Parmi les nombreux monuments antiques qu'il a offerts dans ces dernières années, nous citerons particulièrement le bracelet en or sur lequel sont gravées les figures des divinités des jours de la semaine, et le magnifique camée qui représente le devin Mélampos qui guérit les filles de Prœtos, roi d'Argos, en immolant un porc sur leur tête. Ces monuments ont été reproduits et savamment interprétés par M. de Witte lui-même dans la *Gazette archéologique*.

*
* *

Madame Charles Lenormant vient de faire don au Cabinet des Médailles d'une magnifique pierre gravée sur cornaline, représentant le portrait du sculpteur Canova. Cette intaille est signée du nom de l'artiste Λ·ΠΙΧΛΕΡ (*Louis Pichler*).

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Séance du 14 janvier 1887.

M. Gaston Paris annonce à l'Académie que Mme veuve Desjardins, conformément à la volonté de son mari, a fait déposer à la Bibliothèque de l'Institut la collection d'estampages d'inscriptions latines qu'il avait formée. Cette collection est consacrée aux inscriptions recueillies en France, aux musées de Parme et de Budapest, en Roumanie, en Bulgarie, en Algérie et en Tunisie.

M. de Nadaillac présente un bâton de commandement en bois de renne, provenant de la grotte de Montgaudier (Charente). Ce bâton est orné de gravures représentant des animaux de la faune quaternaire, ressemblant à des phoques et à des anguilles.

M. Georges Perrot annonce que M. le docteur Vercoutre, chirurgien militaire, en explorant une nécropole punique près de Sfax (Tunisie), a découvert un *graffito* punique de plusieurs lignes. Il fait part en outre des découvertes de monuments romains faites à Cherchell (Algérie), par M. Victor Waille, professeur à l'école supérieure des lettres d'Alger.

Séance du 21 janvier.

M. Alexandre Bertrand entretient l'Académie d'un coffret de bois recouvert de lames de bronze, découvert récemment dans une tombe de femme de l'époque mérovingienne, à Gondrecourt (Meuse). Sur les lames de bronze, qui sont estampées, sont figurés des personnages nus; c'est un travail romain du IVe ou du Ve siècle. A l'intérieur du coffret, étaient renfermés des bijoux, bagues, boucles d'oreilles ou bracelets; la plupart de ces objets sont mérovingiens et ne peuvent être plus anciens que le VIe siècle. Il est assez rare de trouver ainsi mélangés des objets dus à la civilisation romaine et à la civilisation franque.

Séance du 4 février.

M. Alexandre Bertrand présente plusieurs bijoux mérovingiens découverts dans une sépulture, à Courbillac, près Jarnac (Charente), par M. Philippe Delamain. Cette trouvaille révèle un groupe nouveau de sépultures mérovingiennes en Saintonge, dans un pays où on ne les avait pas encore rencontrées. M. Bertrand dresse à ce propos la carte archéologique de la Gaule à l'époque mérovingienne; il la divise en quatre zones : 1° au nord-ouest, la Bretagne, où l'on n'a rencontré aucun cimetière mérovingien; 2° un grand ensemble de sépultures échelonnées entre la Seine, la Marne et le Rhin, avec annexes en Normandie et dans le Maine; 3° au sud-est, un groupe dans le Jura, la Savoie, la Suisse occidentale, avec annexes dans la Côte-d'Or et dans la Haute-Saône; au sud, les cimetières de Béziers et du Rouergue, caractérisés par des fibules à verroteries cloisonnées. La sépulture de Courbillac indique donc un groupe nouveau. M. Deloche croit pouvoir y reconnaître une importation des compagnons de Charles Martel.

SÉANCE DU 11 FÉVRIER.

M. Héron de Villefosse entretient l'Académie d'une récente découverte faite à Grand (Vosges), localité dans laquelle on a déjà rencontré un grand nombre d'antiquités romaines. Les objets nouvellement trouvés leur ont été communiqués par M. Maxe-Werly, conservateur du Musée de Bar-le-Duc. Ce sont des vases de terre et de bronze, divers ustensiles de fer, une scie à main, des cadenas et un fragment de disque en bronze servant de calendrier. M. de Villefosse explique, d'après une notice spéciale que lui a consacrée M. le colonel G. de la Noé, l'usage de ce calendrier dont le but spécial était d'indiquer la longueur du jour à chaque époque de l'année. Ce monument paraît appartenir au second siècle de notre ère.

SÉANCE DU 18 FÉVRIER.

M. J. Schlumberger présente, de la part de la Société des sciences, lettres et arts de Pau, les photographies de plusieurs fragments de mosaïques découvertes à Lescar (Hautes-Pyrénées).

SÉANCE DU 25 FÉVRIER.

Dans une lettre adressée à l'Académie, M. Ed. Le Blant, directeur de l'École française de Rome, annonce diverses découvertes archéologiques, entre autres celle d'un fragment de bas-relief antique en marbre, représentant deux squelettes, l'un dansant, l'autre jouant de la double flûte.

M. Homolle communique une note intitulée : *Iomilcos et Iéchomélekh*. Les inventaires des temples de Délos mentionnent fréquemment un certain Iomilcos qui, au IVe siècle, avait consacré deux couronnes d'or, l'une à Apollon, l'autre à Artémis. On a reconnu depuis longtemps que ce nom grec représente un nom phénicien *Iéchomélekh*. M. Six a proposé d'identifier l'auteur de ces dédicaces avec un roi de Byblos, de ce nom, mentionné dans une inscription du *Corpus inscriptionum semiticarum* (I, 8, pl. I), quoique les éditeurs de ce texte eussent indiqué des raisons graves de le rapporter à l'époque des Achéménides. M. Homolle, au contraire, avait pensé que le Iomilcos de Délos n'était autre qu'un ambassadeur Carthaginois, nommé dans une inscription d'Athènes, de la fin du IVe siècle, où son nom incomplet est écrit : ΟΑΜΙΑ-ΚΑΣ. Cette dernière supposition est confirmée par la découverte d'une nouvelle inscription de Délos où le Iomilcos des premiers textes est qualifié de Carthaginois.

M. de Lasteyrie présente des observations sur une inscription de l'ancien monastère de Correns (Var); l'original est aujourd'hui perdu, mais le texte en a été publié par Mabillon dans les *Annales ordinis Sancti Benedicti*. Dans cette édition, ce texte est divisé en deux parties qui semblent faire deux épitaphes distinctes, celle d'un personnage nommé *Domnus*, et celle d'un autre personnage nommé *Humbertus*, l'une en vers hexamètres, l'autre en pentamètres. M. de Lasteyrie en a retrouvé une copie dans les papiers de Peiresc, à la Bibliothèque Nationale. Cette épitaphe, composée de distiques était disposée sur deux colonnes; il fallait lire alternativement un vers de chaque colonne, ce qui donne un sens satisfaisant. *Domnus* devient alors un nom commun, qualificatif d'*Humbertus*. L'épitaphe date de la seconde moitié du XIIe siècle.

SÉANCE DU 4 MARS.

M. Heuzey communique une note relative à divers cylindres offerts récemment au Musée du Louvre, par M. Sorlin-Dorigny, dans lesquels il reconnaît des œuvres des populations dites hittites. (Voir p. 55 et suiv. de la *Gazette archéologique*, 1887, le texte de cette communication accompagné de figures.)

SÉANCE DU 11 MARS.

M. G. Perrot communique une note de M. R. de la Blanchère, sur les antiquités chrétiennes de Leptis (aujourd'hui Lamta) de Sullectum (aujourd'hui Archzava) et de Taphrura (Sfax). M. de la Blanchère a continué les fouilles commencées dans le cimetière chrétien de Lamta par MM. Cagnat et Saladin ; il y a découvert quatre sépultures pavées de mosaïques. L'une d'elles offre l'épitaphe suivante accompagnée du chrisma :

ANTI
STADO
RMITIN
PACEVXI
TANNISC

Sur une autre mosaïque, on lit :

ADEO
DATA
REQVI
ESCIT
INPAC
EVIXI
TANNI
SXXV

A Archzara subsistent les restes de nombreux tombeaux rapprochés avec raison par M. Saladin, de certaines tombes phéniciennes, syriennes et juives, demi-cylindres posés sur deux ou trois

gradins ; près de cette nécropole, s'en ouvre une autre, souterraine, aux parois garnies de *loculi* rectangulaires, comme dans les catacombes de Rome.

Près de Sfax, ont été découvertes les ruines d'une église chrétienne et d'un baptistère, cuve de maçonnerie ornée de mosaïques.

M. Julien Havet lit une note sur l'*écriture secrète de Gerbert*, pape sous le nom de Sylvestre II, de 999 à 1003. Gerbert a laissé un recueil de Lettres qui ont une grande importance pour l'histoire de son temps. Parmi ces lettres, il y en a qu'il écrivit en son propre nom, d'autres qu'il rédigea pour divers grands personnages, tels que l'archevêque Adalbéron de Reims, la reine Hemma, veuve de Lothaire, le roi Hugues Capet, etc. Plusieurs lettres contiennent des passages qui n'ont pu être lus jusqu'ici. Ils sont écrits au moyen d'un alphabet secret ou chiffré, qui était particulier à Gerbert et dont personne n'avait la clef.

M. Julien Havet a réussi à déchiffrer cette écriture. Quelques-unes des bulles rendues par Gerbert après son élévation au pontificat sous le nom de Sylvestre II, existent encore en original ; deux ou trois portent, à la fin, la signature du pape, tracée en caractères d'un genre tout particulier. Ces caractères sont dérivés de la sténographie des anciens, connue sous le nom de *notes tironiennes*. Un savant allemand, très versé dans l'étude de cette sténographie, M. Schmitz, de Cologne, en a donné l'explication. M. Havet montre que ce sont les mêmes caractères qui ont été employés dans les passages secrets de la correspondance de Gerbert, et qu'on peut les lire, en s'y prenant de la même façon dont M. Schmitz a lu les signatures des bulles. Il a pu ainsi compléter le texte de plusieurs passages, découvrir le nom des personnes à qui les lettres étaient adressées ou qui y étaient nommées. L'emploi de cette écriture particulière n'avait pas pour but de permettre à Gerbert de correspondre en secret avec ses amis. Il est probable qu'il était seul à la connaître et qu'il ne s'en servait pas dans les originaux de ses lettres. Les textes où on la trouve ont probablement été copiés sur les brouillons qu'il avait rédigés et conservés pour son usage personnel.

SÉANCE DU 18 MARS.

M. R. Mowat communique une note sur une inscription osque accompagnée de types monétaires. Elle est gravée sur une petite stèle de terre cuite provenant des environs de Capoue ; on connaît une dizaine de ces stèles, dans lesquelles les lignes qui se lisent de droite à gauche sont précédées d'ornements en relief moulés, dans lesquelles on reconnaît des figures de divinités nues : Apollon, Minerve, Junon. La face postérieure offre la représentation d'un sanglier. Cette stèle, conservée au Musée Britannique, porte l'inscription :

MVIIЯIV	*Virrium*
AIJVƧƎV	*Vesulia*
NIVIƎᗡ	*Deivin*

En avant des lignes de l'inscription, sont deux ornements en relief ; l'un représente, dans un rectangle, une laie tournée vers la gauche ; l'autre, dans un médaillon circulaire, la tête de Minerve, coiffée d'un casque à triple aigrette.

La laie est la fidèle image d'un de ces lingots de bronze regardés comme des spécimens du primitif *quinenssis* (pièce de cinq as) ; l'autre la reproduction d'un as libral, dont le revers porte l'image d'un bœuf, avec l'inscription ROMA en exergue, pièce frappée dans l'atelier de Capoue. Les inscriptions de ces stèles datent environ de l'an 275 avant notre ère. On sait que les anciens donnaient parfois aux monnaies une destination votive, et il est permis de penser que le don d'un as libral et d'un *quinenssis* a été fait à la divinité en même temps que ces pièces étaient représentées sur les stèles destinées à perpétuer le souvenir du don.

SÉANCE DU 25 MARS.

Une lettre de M. Ed. Le Blant donne quelques détails sur divers objets qu'il a pu voir chez des marchands de Rome : signalons particulièrement une lampe de terre cuite, sur laquelle est figuré un squelette debout, tenant de chaque main un crâne, et un lot de médailles antiques de Diane, trouvées à Méni, dans un endroit qui paraît avoir été l'emplacement d'un magasin d'idoles.

M. L. Heuzey communique un mémoire ayant pour titre : *La colonne en brique inventée par les architectes chaldéens*. M. de Sarzec a mis au jour, aux environs de Tello, un pilier composé de quatre colonnes cylindriques assemblées et construites au moyen de briques rondes, triangulaires et échancrées. Les inscriptions de ces briques, au lieu de dix lignes, comme dans les inscriptions ordinaires du patesi Goudea, en comportent douze. Les deux lignes supplémentaires, d'après le déchiffrement de plusieurs assyriologues, feraient mention d'un édifice où se rendaient des oracles et qui faisait partie du sanctuaire du dieu *Nin-Girsu*, assimilé au *Ninip* assyrien. Cet édifice, d'après les inscrip-

tions, était construit en bois de cèdre. M. de Sarzec a découvert deux palais semblables, précédés de perrons. On peut rapprocher ces constructions de l'architecture hébraïque et surtout des deux colonnes qui précédaient l'entrée du temple de Jérusalem. Les piliers de Tello se se rapprochent aussi des colonnes égyptiennes figurant une quadriple tige de lotus et des piliers de nos cathédrales, et prouvent que les anciens Chaldéens avaient une science architecturale beaucoup plus avancée qu'on ne le suppose généralement.

M. Léopold Delisle lit une note sur l'origine de la Bible Amiatine de la Laurentienne, offerte à l'église romaine par l'abbé anglo-saxon Ceolfrid, mort à Langres, en 716. (Voy. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1887, p. 171.)

M. de Lasteyrie communique le texte d'une inscription du Moyen-Age, trouvée en 1878, à Arnac-Pompadour (Corrèze), conservée aujourd'hui au musée de Brive. C'est l'épitaphe du prévôt de l'église d'Arnac, *Gerardus Piscis*. L'inscription paraît être du temps de Philippe-Auguste, c'est-à-dire à peu près de l'époque de la construction de l'église d'Arnac. Au dessous de l'épitaphe, est sculptée en bas-relief la représentation des funérailles.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séances des 5, 12 et 19 janvier 1887.

M. de Laurière présente les photographies d'anciens thermes découverts à Chamiers, près Périgueux, et donne des explications techniques au sujet de la construction et de l'aménagement de ces thermes, et surtout sur la distribution particulière du conduit de chaleur qui a été retrouvé encore en place.

M. R. Mowat communique une inscription gauloise découverte récemment à Orgon (Vaucluse) et déposée au musée Calvet d'Avignon. En voici le texte :

ΟΥΗΒΡΟΥΜΑΡΟϹ
ΔЄΔЄΤΑΡΑΝΟΟΥ
ΒΡΑΤΟΥDЄΚΑΝΤЄΜ

Cette inscription donne un nouveau nom d'homme, *Vebrumarus*, et le nom du dieu Taranus.

M. Muntz présente la photographie d'une miniature conservée à Milan ; cette miniature, exécutée par Simone Martini, orne le *Virgile* de Pétrarque et sera publiée dans le prochain numéro de la *Gazette archéologique*.

Séance du 26 janvier.

M. Molinier présente des explications au sujet de l'expression : *ouvrage de semin*, que l'on rencontre dans un compte du temps de François Ier. Ce terme est calqué sur le mot italien *azzemina* qui désigne un travail exécuté en or sur un autre métal.

M. J. Guiffrey communique un document découvert par M. Tuetey, concernant Pierre Bontemps, sculpteur employé aux ouvrages de stuc faits en 1536 au château de Fontainebleau.

M. Ch. Ravaisson présente des observations relativement à la tête de marbre du musée du Louvre, connue sous le nom vulgaire de *Buste Talleyrand*, et qui représente un Jupiter barbu et diadémé (Zeus Trophonios) ; ces observations sont relatives à l'arrangement des cheveux et à la disposition du diadème.

Séance du 2 février.

M. Germain Bapst présente divers objets d'un style qui se rapproche de celui des monuments mérovingiens. Ils ont été récemment découverts au nord du Caucase et consistent en boucles et phalères en or recouverts de verroteries rouges.

M. Ch. Ravaisson revient sur l'examen du Jupiter Talleyrand dont il a parlé dans la séance précédente ; il croit ce buste contemporain de l'époque d'Hadrien et il rapproche la coiffure dont il est orné d'une statuette de bronze du Musée du Louvre (nº 439 du catalogue).

M. Molinier soumet à l'examen de la Société un coffret en velours orné de motifs en cuivre doré et conservé au Musée du Louvre ; ce coffret a appartenu à Jeanne d'Albret.

M. l'abbé Beurlier communique une inscription de Pompéi, relative aux courses de taureaux dans l'antiquité ; il rappelle que les courses de taureaux sont originaires de Thessalie et qu'elles ont été introduites à Rome par Jules César.

M. de Montaiglon fournit quelques explications qui confirment la communication faite par M. Molinier relative à l'expression *ouvrage de semin* ; il fait remarquer que l'explication s'en trouvait déjà donnée dans l'ouvrage de M. Guiffrey intitulé *Comptes des bâtiments du Roi*.

Séance du 9 février.

M. J. de Baye appuie, par quelques citations d'un ouvrage de M. Odobesco, les conclusions de M. G. Bapst sur l'origine scythique des populations germaniques.

M. de Barthélemy présente, de la part de M. Julliot, l'estampage de l'inscription de

l'église de Germigny (Loiret). M. de Lasteyrie expose les raisons que l'on a de douter de l'authenticité de cette inscription.

M. Molinier montre le dessin d'un plat du musée de Pesaro, qui reproduit le revers d'une médaille encore inconnue, œuvre de Sperandio.

M. Mowat fait hommage d'un mémoire de M. Aurès, dans lequel l'auteur établit, d'après les dimensions des chapiteaux gallo-grecs du musée de Nîmes, que le *pied de roi* de 12 pouces remonte à la plus haute antiquité.

Séance du 13 février.

M. A. Bertrand présente une hache en pierre polie trouvée à Trellaouenan (Finistère); c'est le plus beau spécimen de cette catégorie d'objets antiques.

M. Roman communique le dessin d'un sceau du xive siècle, ayant appartenu à Pierre, évêque latin de Karditza en Thessalie.

M. Molinier donne le classement chronologique des faïences italiennes du xve siècle et présente à l'appui de ce classement une série de dessins coloriés. Se fondant sur un grand nombre de monuments à dates certaines, il écarte l'authenticité de certaines pièces que l'on avait récemment attribuées au xve siècle.

M. Schlumberger présente les photographies des mosaïques découvertes à Lescar, avec le plan des fouilles exécutées dans cette localité.

M. Courajod communique les photographies de plusieurs sculptures italiennes récemment acquises par M. André. Il démontre qu'elles sont de la main de Verocchio et il caractérise, à ce propos, le génie spécial de cet artiste.

Séance du 23 février.

M. Maxe-Werly communique les fragments d'une plaque de bronze provenant d'un calendrier trouvé sur le territoire de Grand (Vosges).

M. Maillet du Boulay, conservateur du Musée de Rouen, soumet à l'examen de la Société un scarabée égyptien en terre cuite émaillée, du temps de Ramsès III.

M. Roman présente les dessins de sceaux des gouverneurs du Dauphiné aux xive et xve siècles.

M. de Lasteyrie communique diverses inscriptions découvertes en Algérie par les soins de la commission des monuments historiques.

M. Mowat présente une inscription romaine trouvée par lui dans les papiers de dom Housseau, et découverte par ce dernier à Saumur au xviiie siècle.

Séance du 2 mars.

M. d'Arbois de Jubainville donne lecture d'un mémoire expliquant quels sont les pays auxquels les anciens donnaient le nom de *Celtique*. Le mot *Celte*, en latin et en gaulois *Celta*, en grec Κελτος, a eu jusqu'ici trois sens qui s'étendent à son dérivé *Celtique*. Le moins étendu de ces trois sens fait son apparition chez César dans le premier livre des *Commentaires*. L'auteur romain nous apprend qu'à cette date les peuples libres, établis au nord-est de la province romaine entre la Garonne au nord-ouest, la Seine et la Marne au nord-est, s'appellent dans leur langue *Celtae*, dont le synonyme latin est, suivant lui, *Galli*. *Celta* est le nom gaulois d'un groupe de peuples qui, au temps de César, occupaient une partie de la région appellée *Gaule* dans la géographie de l'empire romain.

M. Odobesco lit un travail sur les antiquités de la Roumanie et sur le caractère de leur art qui, à certains points de vue, se rapproche de celui des antiquités scythiques et bactriennes.

M. J. de Rougé présente un fragment de stèle égyptienne trouvée à Tell-el-Maskhoutah, près d'Ismaïlia, et qui détermine d'une façon définitive l'emplacement de la ville de Pithom où travaillèrent les Israélites pendant leur séjour en Egypte.

Séance du 9 mars.

M. Alexandre Bertrand présente un glaive romain trouvé près de Saintes, et dont la poignée est ornée de figures des plus intéressantes.

M. J. de Baye communique les photographies d'objets en bronze de l'époque gauloise, trouvés aux environs de Novare.

M. J. Guiffrey fait l'histoire des réparations exécutées pendant le xviie siècle au tombeau du roi Childebert, à Saint-Germain-des-Prés.

M. Cournault communique divers objets de bronze trouvés aux environs de Nancy, notamment une statuette gallo-romaine.

M. Ch. Ravaisson présente de nouvelles observations sur la coiffure et le diadème du buste de Jupiter Trophonius du Musée du Louvre, dont il a déjà parlé dans les séances précédentes.

Séance du 16 mars.

M. Petit communique à la Société la copie d'une charte du xiiie siècle trouvée dans les archives de Saône-et-Loire, relative à la fondation de l'abbaye de St-Serge en Syrie.

M. J. de Baye soumet les dessins de croix en

or trouvées dans des sépultures des environs de Milan et conservées aux musées de Nuremberg et de Cividale.

M. Courajod présente un moulage qui reproduit la tête de la statue en marbre de Charles d'Anjou, comte du Maine, dont le tombeau se trouve dans la cathédrale du Mans. Cette statue attribuée à Laurana offre cependant cette particularité que la tête ne ressemble pas à celle de la médaille de Charles d'Anjou, dont Laurana est certainement l'auteur, et dont un excellent exemplaire est conservé au Cabinet des Médailles.

M. Ch. Ravaisson fait une communication relative à une lettre de Léonard de Vinci à Louis le More et aux dessins de la collection His de la Salle attribués à Verocchio; certains de ces feuillets appartiennent, selon M. Ravaisson, à Léonard de Vinci.

M. Mowat attire l'attention de la Société sur une particularité de l'armement des guerriers de Darius, dans la collection susienne Dieulafoy, au Musée du Louvre; la partie inférieure de la lance des archers susiens mérite d'être rapprochée de la bouterolle à ailettes de l'armure des Gaulois.

M. Héron de Villefosse communique le dessin d'un bas-relief en pierre récemment découvert à Rom (Deux-Sèvres) et les dessins de quelques fragments de terre cuite découverts à Carthage, qui paraissent être les débris de petites stèles votives et appartiennent à un culte d'origine orientale.

Séance du 23 mars.

M. J. de Rougé attire l'attention de la Société sur un scarabée égyptien présenté dans une des précédentes séances par M. Maillet du Boulay; à son avis, cet objet est faux, ou tout au moins l'inscription y a été gravée récemment.

M. Ch. Ravaisson présente des observations relatives à l'écriture de François Melzi, à la lettre de Léonard de Vinci à Ludovic le More de 1483, à celle datée de Modène du 18 septembre 1507 et à quelques textes de l'*Atlantique*.

M. P. Nicard signale un ouvrage de Bertolotti, publié à Mantoue, indiquant la présence à Rome, du xve au xviie siècle, d'un grand nombre d'artistes français; cet ouvrage donne des renseignements précieux sur leurs travaux et notamment sur ceux du Poussin.

Séance du 30 mars.

M. d'Arbois de Jubainville entretient la Société de la formation des noms géographiques de la France, notamment de ceux qui remontent au commencement de la domination romaine en Gaule; il fait ressortir par de nombreux exemples l'intérêt qu'ils présentent au point de vue de l'étude des langues, de l'état social et de la formation de la propriété foncière chez les diverses populations qui ont habité originairement notre pays.

M. Flouest communique à la Société un anneau sigillaire mérovingien en or, trouvé aux environs de Viviers, et sur lequel on lit l'inscription NON.

M. Mowat émet le vœu qu'une démarche administrative soit faite pour empêcher, le cas échéant, l'Hôtel des Monnaies de jeter à la fonte les monnaies et bijoux antiques qui peuvent lui être présentés, avant qu'ils aient été examinés par une commission compétente qui statuerait sur leur conservation.

Séance du 6 avril.

M. Rey communique deux chartes relatives à l'abbaye du Mont-Sion, et à son transfert de Jérusalem à St-Jean-d'Acre, puis en Sicile, et enfin à St-Samson d'Orléans.

M. Frossard présente une pierre sculptée du xve siècle, provenant de l'église des Jacobins de Bagnères-de-Bigorre.

M. Molinier présente une agrafe du xive siècle, en émail cloisonné à jour, de la collection de M. Piet-Lataudrie, et rappelle que Benvenuto Cellini a décrit le procédé employé pour fabriquer les émaux à jour. En ce qui concerne les émaux vénitiens, M. Molinier croit qu'ils ont été fabriqués par les ouvriers verriers de Murano.

M. G. Bapst entretient la Société de ce qu'était la collection des diamants de la couronne au xvie siècle; à ce propos, il entre dans des développements sur le rôle de la joaillerie dans l'habillement des femmes et dans la vie privée à cette époque.

M. Rupin communique la photographie d'un objet antique en corne de renne, qui affecte la forme d'un double phallus; il l'assimile aux pièces préhistoriques connues sous le nom de *bâton de commandement*.

Séances des 13 et 20 avril.

M. E. Müntz fait connaître les noms des sculpteurs, peintres, miniaturistes, orfèvres, brodeurs, etc., employés de 1378 à 1394, par le pape d'Avignon Clément VII. Il communique en outre la photographie de la statue tombale encore inédite de ce pontife.

M. E. Caron présente une monnaie frappée

par un seigneur de Châteauvillain, à Bourbon-Lancy.

M. Flouest présente un torques en bronze trouvé dans un tumulus de la forêt de Châtillon (Côte-d'Or).

M. Prost entretient la Société des monuments de Merten (ancienne Moselle) et de Heddernheim (Prusse rhénane); des débris de sculptures du même genre ou ayant le même caractère ont été récemment découverts en Bretagne.

M. Courajod signale de petites statuettes en bois sculpté, portant une marque d'école caractérisée par une main imprimée au fer rouge. M. Courajod démontre ce qu'a d'important l'étude de ces petits monuments pour la découverte des œuvres des artistes flamands qui ont eu une si grande influence sur la sculpture française. Les deux statuettes en bois présentées par M. Courajod ont été données au Musée du Louvre par M. Charles Stein.

Séance du 27 avril.

M. Müntz rend compte d'un voyage qu'il vient de faire à Avignon. Il communique des renseignements nouveaux sur l'architecte *Bernardus de Manso*, qui dirigea la construction d'une partie des remparts d'Avignon, et sur l'orfèvre *Joannes de Bartolo* de Sienne, qui, d'après une note de M. Caron, a exécuté à Avignon une précieuse châsse conservée à Catane. Il étudie aussi les tombeaux de Jean XXII et d'Innocent VI dont il présente des photographies.

M. Courajod communique une série de photographies se rapportant à ses recherches sur les origines de la Renaissance qui, ainsi qu'il le démontre, a pris naissance en France dès le XIVe siècle, et non en Italie comme on le croit généralement, où elle ne s'est manifestée que beaucoup plus tard, c'est-à-dire au commencement du XVe siècle.

NOUVELLES DIVERSES

Vente de la collection de M. de Ponton d'Amécourt. — Le 25 avril 1887 et jours suivants, a eu lieu la vente aux enchères de la collection de monnaies d'or romaines et byzantines formée par M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Un beau catalogue où toutes les médailles sont reproduites par les procédés de l'héliogravure, a été dressé par les soins de MM. Rollin et Feuardent, experts ; il comprend 1.009 numéros. Parmi les monnaies qui ont atteint le prix le plus élevé, nous citerons les nos 25 et 26, *aurei* de M. Junius Brutus, adjugés 3.480 et 4.300 fr. ;— le no 172, Julie, fille de Titus, et Titus, 2.900 fr. ; — le no 374, Pescennius Niger, 4.100 fr. ; — les nos 375 et 376, Albin, 2.750 et 3.125 fr. ; — le no 461, Julia Soemias, 2.950 fr. ;— le no 472, Uranius Antoninus, 6.100 francs ; — le no 474, Gordien d'Afrique, 6.720 francs ;— le no 547, Laelien, 3.550 fr. ;— le no 557, Quintille, 6.120 fr. ; — le no 594, Nigrinien, 4.050 fr. ; — le no 636, Hélène, 6.000 fr., — le no 651, Alexandre, tyran, 4.900 fr. ; — le no 663, Constantin, avec le revers de la porte de Trèves, 10.800 fr., — le no 668, médaillon de Constantin, 5.000 fr. ; — le no 698, Constantin, Crispus et Constance II, 3.400 fr. ; — le no 700, Fausta, 3.600 fr. ;— le no 702, Crispus, 2.950 fr. ; — le no 710, Constantin II, 4.950 fr. La vente a produit la somme de 366.382 francs. Nous donnons plus haut l'énumération des monnaies acquises à cette vente par le Cabinet des Médailles et celles que M. le baron de Witte a acquises de son côté, pour en faire don à notre collection nationale.



Église de Saint-Robert (Corrèze). — La commission des monuments historiques a voté, dans sa séance du 4 février, une somme de dix mille francs pour la restauration de l'église de Saint-Robert (Corrèze). Ce monument, que bien peu d'archéologues connaissent, est un édifice du XIIe siècle qui a beaucoup souffert, malheureusement, à l'époque des guerres de religion. La nef a été complètement détruite au XVIe siècle, et le transept a été gravement atteint, mais on a pu sauver tout le chœur qui offre un bon spécimen de l'architecture limousine du temps de Louis VI. Il est bâti sur ce beau plan dont l'église de Beaulieu, dans le même département, offre un exemple si remarquable et que les constructeurs limousins de l'époque romane ont sans doute emprunté à leurs voisins du Poitou et de l'Auvergne. Le chœur est entouré d'un

déambulatoire sur lequel s'ouvrent trois absidioles voûtées en cul de four. Deux absidioles semblables flanquaient les bras du transept. Un petit triforium qui rappelle celui des plus anciennes églises auvergnates surmontait les bas-côtés. Par là encore ce monument se rattache à la même école que l'église de Beaulieu. Il n'offre point, malheureusement, comme celle-ci un riche portail sculpté. L'église de Saint-Robert ne présente d'autres sculptures que celles des chapiteaux du rond point du chœur ou des colonnettes qui flanquent les fenêtres de l'abside. Ces chapiteaux sont d'un travail assez rude, mais qui ne manque pourtant point de style. En un mot l'église de Saint-Robert est curieuse à plus d'un titre, et l'on doit féliciter la commission des monuments historiques de lui avoir enfin accordé un secours qui la sauvera de la ruine dont elle était menacée à brève échéance.



PORTUGAL. — Nous avons le plaisir de souhaiter la bienvenue à une nouvelle Revue archéologique qui vient de se fonder à Lisbonne. La *Revista archeologica e historica* est une publication mensuelle de format in-8° que dirigent MM. Borges de Figueiredo et Alexandre de Sousa. Les trois premiers numéros que nous avons sous les yeux contiennent une série d'articles dont l'intérêt n'est pas exclusivement local. C'est l'épigraphie antique qui occupe la place d'honneur dans ces trois livraisons. Les deux directeurs de la Revue y font connaître diverses inscriptions romaines de Lisbonne et de Tuy, et M. Hübner, l'auteur du second volume du *Corpus*, y a donné de bonnes observations sur une série d'inscriptions provenant de l'antique Balsa ; si l'on ajoute à ces articles quelques notes de numismatique et un mémoire sur des antiquités préhistoriques, on aura une idée sommaire de la partie archéologique de ce recueil auquel nous sommes heureux d'être les premiers en France à souhaiter bon succès et longue vie.



INSCRIPTION PALMYRÉNIENNE. — On a trouvé récemment sur les ruines de Palmyre une nouvelle inscription bilingue, grecque et palmyrénienne, que M. Heuzey a communiquée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans sa séance du 24 décembre 1886. C'est l'épitaphe d'un certain *Marcus Julius Maximus Aristidès*, qui s'intitule colon romain originaire de Beryte (Beyrout). On sait, en effet, que cette ville était colonie romaine. L'inscription bilingue de Palmyre, qu'accompagne, comme d'ordinaire, un buste sculpté en relief, doit être de l'époque des Antonins. Le texte palmyrénien ne paraît être que la transcription du texte grec.

* * *

FOUILLES A DELPHES. — Le gouvernement grec vient d'autoriser le gouvernement français à faire exécuter des fouilles à Delphes. On sait que Delphes était, avec Olympie, le plus important des sanctuaires de l'ancienne Grèce, car les dons des souverains et des riches particuliers en avaient fait un incomparable musée. L'emplacement du temple est aujourd'hui couvert par un petit village. Le sol en est à peu près complètement vierge, et il doit recéler des trésors importants pour l'art et pour l'histoire.

Les négociations avaient été commencées par M. de Mouy. Elles ont été reprises par M. de Montholon à la suite de la mission de M. Eugène Guillaume, qui a visité la Grèce l'automne dernier.

* * *

FOUILLES A DAX. — Une commission de la Société de Borda fait actuellement des fouilles importantes dans l'ancien cloître de la cathédrale de Dax. Elles ont déjà amené la découverte de quatre tombeaux des plus curieux remontant au douzième siècle ; trois d'entre eux constituaient, paraît-il, de véritables ossuaires de famille, dont l'usage s'est conservé dans le pays basque jusqu'à nos jours ; le quatrième contenait un seul squelette, sans armes ni bijoux, ni autres objets précieux.

A trois mètres de profondeur, au dessous du dallage du cloître du quatorzième siècle, on a rencontré les fondements et les débris d'une chapelle mérovingienne qui, on le sait, fut bénie en 411 par Maximus, évêque de Dax, à son retour du concile d'Orléans. Les sculptures romaines, les pierres portant des traces de peintures murales et l'appareil du parement des murs ne laissent aucun doute sur l'authenticité de cette importante découverte.

BIBLIOGRAPHIE

---

1. Barclay V. Head. Historia numorum. A manual of greek numismatics. In-8°, 808 pages, grav. Oxford, Clarendon, 1887.

Nous devons signaler spécialement ici ce volume qui s'adresse aussi bien aux archéologues qu'aux numismatistes, ou, du moins, qui est appelé à rendre à côté de la *Doctrina numorum veterum* d'Eckhel, de la *Description des monnaies antiques* de Mionnet, et des catalogues des collections du Musée britannique, les plus éminents services à *tous ceux* qui s'occupent, à un point de vue quelconque, de l'antiquité figurée. L'ouvrage de M. Head répond complètement, selon nous, au vœu des érudits et des amateurs qui ont journellement besoin d'avoir sous la main un manuel pratique, c'est-à-dire un répertoire contenant dans un format aussi restreint que possible, le plus grand nombre de descriptions et de reproductions de médailles, avec un classement rigoureux, un sobre et suffisant commentaire, enfin des tables permettant de promptes et faciles recherches.

L'ordre adopté par M. Head est celui d'Eckhel et de Mionnet : l'ordre géographique. Pour chaque ville, l'auteur donne un résumé historique, puis la description chronologique et brièvement raisonnée des principaux types monétaires jusqu'à l'époque romaine. Pour les impériales grecques si nombreuses, il se contente de la liste des empereurs avec l'énumération des types principaux qu'on rencontre avec leur effigie. Une introduction générale sur l'histoire de la numismatique dans l'antiquité, contient des pages instructives sur l'invention de la monnaie, l'apparition et l'agencement des différents systèmes monétaires, leur diffusion à travers les contrées grecques ; un des chapitres les plus intéressants trace l'esquisse d'une classification chronologique de l'art monétaire, comprenant une période de l'art archaïque, depuis les origines jusqu'aux guerres médiques (700-480) ; une période de transition, depuis les guerres médiques jusqu'au siège de Syracuse par les Athéniens (480-415) ; une période de splendeur artistique, depuis le siège de Syracuse jusqu'à l'avènement d'Alexandre (415-336) ; une période d'arrière-floraison du grand art, depuis l'avènement d'Alexandre jusqu'à la mort de Lysimaque (336-280) ; une période de décadence, depuis la mort de Lysimaque jusqu'à la conquête de la Grèce par les Romains (280-146) ; la période de la république romaine (146-27), pendant laquelle l'art continue à décroître ; enfin l'empire romain. Bien qu'il y ait quelque chose d'arbitraire et quelquefois de peu scientifique dans cette classification des monnaies grecques au point de vue de l'art, et bien qu'on puisse regretter que M. Barclay Head n'ait pas suffisamment tenu compte de certains éléments de critique, comme la paléographie monétaire, par exemple, on ne saurait nier que la classification chronologique adoptée ne soit vraie dans ses grandes lignes. Les archéologues aussi bien que les numismatistes y trouveront d'intéressants points de repère pour l'histoire du développement général de l'art hellénique et le classement chronologique de ses divers produits.

Comme Eckhel, M. Head consacre aussi des chapitres spéciaux à la définition des magistratures municipales dont on rencontre les noms sur les monnaies, à celle des fêtes et jeux publics qui y sont rappelés, aux titres et épithètes que prennent les villes. Nous aurions aimé à trouver aussi une étude particulière des types monétaires qui reproduisent des œuvres célèbres de la statuaire : chapitre original de l'histoire de l'art que M. Percy Gardner a déjà tenté d'écrire. Disons encore que nous avons été surpris de constater que l'auteur qui parle pourtant longuement des monnaies à légendes phéniciennes ou conçues dans d'autres alphabets orientaux, voire même en pali-bactrien, ne dit à peu près rien des monnaies à légendes puniques et celtibériennes de l'Espagne, et qu'il est aussi presque muet en ce qui concerne la Gaule et la Grande-Bretagne.

Quoi qu'il en soit, les érudits et les collectionneurs apprécieront particulièrement les excellentes tables qui terminent ce manuel : Index géographique, index des noms de rois, des inscriptions remarquables, des légendes phéniciennes, des titres des villes, des magistratures, des artistes graveurs de médailles, enfin *index rerum*, celui-ci qu'on jugerait peut-être trop restreint si l'on ne prenait garde que le volume a déjà plus de huit cents pages.

E. BABELON.

2. Bernoulli (J.-J.) Rœmische Ikonographie. Erster Teil : Die Bildnisse berühmter Rœmer. — Zweiter Teil : Die Bildnisse der Rœmischen Kaiser. Stuttgart, 1882 et 1886, deux vol. in-8°.

Le dernier volume de l'*Iconographie romaine* de Visconti, continuée par Mongez, porte la date de 1829 : c'est assez dire qu'il y avait urgence à refaire ce grand recueil qui, malgré ses côtés défectueux, malgré les fautes de critique dont il est parsemé, a rendu et rend journellement encore les plus importants services. Aujourd'hui, non seulement les monuments sont beaucoup plus nombreux et non seulement la critique historique et monumentale se trouve en possession d'une méthode rigoureuse qui ne

permet plus d'accepter bon nombre d'attributions iconographiques qu'on regardait jadis comme incontestables, mais les procédés matériels de reproduction, dont le point de départ est la photographie, se sont radicalement transformés. Leur emploi qui peut, dans certains cas, être considéré comme un abus, est indispensable quand il s'agit d'iconographie ; en fait de portraits, la vérité brutale donnée par la phototypie ou l'héliogravure vaut mieux cent fois que le dessin le mieux exécuté du plus habile des artistes qui interprète toujours plus ou moins le monument qu'il veut reproduire. Il n'était pas inutile, puisqu'il s'agit ici d'iconographie, d'insister sur ce côté matériel de l'ouvrage de M. Bernoulli. Les deux volumes parus jusqu'ici contiennent environ soixante-six planches en phototypie ; l'auteur nous met donc, pour ainsi dire, les monuments sous les yeux et nous fait juges de ses attributions.

Au point de vue scientifique, son œuvre n'est pas moins importante. Les portraits romains passés en revue s'échelonnent chronologiquement depuis Romulus jusqu'à Néron : statues, camées et monnaies sont étudiés et critiqués avec un soin et une compétence incontestables. Il va sans dire que M. Bernoulli n'attache pas de valeur iconographique aux monnaies frappées dans le dernier siècle de la République et qui ont la prétention de donner les traits restitués de Romulus, de Tatius, de Numa, d'Ancus Marcius, de L. Brutus, de Postumius Albus et d'autres personnages de l'époque héroïque de l'histoire romaine. Il ne saurait y avoir aucun doute à cet égard pour personne. Une foule de questions beaucoup plus difficiles se présentent quand il s'agit de juger de l'authenticité de certains bustes de marbre ou de bronze qui sont dans nos musées, et surtout de fixer l'attribution iconographique de ces monuments. M. Bernoulli a à lutter contre l'entraînement d'attributions aventureusement proposées avant lui et qui remontent parfois jusqu'à la Renaissance ; il s'est montré réservé et judicieux ; cependant, on pourrait peut-être, dans certains cas, s'engager plus loin que lui encore dans la voie du doute, mais une discussion à ce point de vue nous entraînerait hors des limites d'un compte rendu. Nous exprimerons seulement nos inquiétudes au sujet de l'authenticité d'une pâte de verre qui donne le portrait de Marius avec l'inscription : C. MARIVS VII COS., ainsi qu'au sujet de l'authenticité d'un camée que possède un Anglais, M. Hankins, et qui, d'après le très médiocre dessin qu'en donne M. Bernoulli, est une réplique presque exacte des deux registres supérieurs du grand camée de France connu sous le nom impropre d'Apothéose d'Auguste. Nous désirerions sur ces deux monuments plus d'éclaircissements que n'en donne M. Bernoulli qui a su, pourtant, la plupart du temps, faire bonne justice d'attributions ou d'objets qui n'offrent pas les garanties scientifiques désirables.

Nous signalerons particulièrement les particularités nouvelles de l'interprétation que donne M. Bernoulli du grand camée de l'Apothéose d'Auguste. L'auteur s'écarte et avec raison, selon nous, de l'identification que Charles Lenormant, M. Chabouillet et plus tard M. Wieseler ont donnée de plusieurs des figures de ce précieux monument. Selon lui, les trois registres dont se compose la scène sont toutes les trois en l'honneur de Germanicus. Dans celle du milieu, nous voyons Germanicus en présence de Tibère, et dans celle du haut, qui se passe dans l'Olympe, c'est encore Germanicus qu'il faut reconnaître à cheval sur Pégase et reçu au rang des *dieux* par les ancêtres des Césars. Auguste et non Jules César tient le sceptre et est voilé en pontife ; il a l'attitude que lui donnent des monnaies de restitution frappées sous Néron et Titus. Évidemment, il y a une objection grave à faire à cette interprétation : c'est que le même personnage, Germanicus, se trouve représenté deux fois dans le même tableau. Mais cette objection n'est que spécieuse, l'une des scènes dans lesquelles paraît Germanicus se passant sur la terre et l'autre dans l'Olympe. Nous pensons que l'interprétation du grand camée telle qu'elle est donnée par M. Bernoulli est plus proche de la vérité qu'aucune autre de toutes celles qu'on a proposées. Le grand camée de France, qui n'a décidément rien à voir avec l'Apothéose d'Auguste, est consacré entièrement à célébrer la gloire de Germanicus, les succès de ce jeune héros chez les Germains et chez les Parthes, à sa réception dans le ciel après sa mort prématurée à Antioche. Ce monument n'est pas le seul, tant s'en faut, que M. Bernoulli ait réussi, dans son grand recueil, à interpréter d'une manière aussi originale que judicieuse.

J'ajouterai enfin que M. Bernoulli a laissé échapper quelques monuments de la plus haute importance iconographique ; nous aurions aimé, par exemple, à voir figurer dans sa galerie de portraits un magnifique buste en marbre de Pompée publié par M. Helbig dans le *Bulletin de l'Institut archéologique*, section romaine (1re livr. de 1886) ; un autre buste de Livie publié aussi récemment par M. Helbig dans le même recueil ; ce dernier monument est d'autant plus important que les portraits de Livie sont plus rares. Enfin, nous aurions désiré connaître l'opinion de M. Bernoulli sur le portrait de femme qui figure au revers d'une monnaie de Marc Antoine découverte il y a trois ans, et qui, suivant moi, donne plutôt les traits de Fulvie que ceux d'Octavie.

E. BABELON.

3. Brinton (D.). On the ikonomatic Method of phonetic Writing, wit special Reference to american Archæology. Philadelphie, in-8°.

4. Cartault (A.). De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes. Paris, Chamerot, in-4°. (Extrait des *Monuments grecs*, 1882-1884.)

Dans ce mémoire, le savant auteur de *La trière athénienne* examine et critique de récentes études d'archéologie navale, celle notamment de M. le contre-amiral Serre, *La trière athénienne* ; celle de M. Raoul Lemaître, *De la disposition des rameurs sur la trière attique* ; celle de M. Clemente Lupi, *Il remeggio delle navi antiche*. Ces auteurs se sont surtout attachés à commenter le bas-relief bien connu de l'Acropole d'Athènes dont les détails ne sont malheureusement ni assez nets, ni assez précis. M. Cartault apporte à la discussion des éléments nouveaux et importants. Ce sont des fragments de vases peints appartenant à la catégorie des vases à ornements géométriques, et qui paraissent remonter au xe siècle environ avant notre ère. Ces fragments sont actuellement au Musée du Louvre ;

« les navires reproduits sur ces vases d'Athènes sont les plus anciens vaisseaux connus qui, après les bâtiments phéniciens, aient servi dans les eaux de l'Archipel à la piraterie et au combat. » Nous ne nous arrêterons pas aux détails techniques de l'étude de M. Cartault; nous dirons seulement qu'il tire parti avec compétence et habileté des renseignements nouveaux que fournissent ces peintures sur les rameurs, leurs rangs, leur posture, ainsi que sur le gréement des anciens navires attiques. E. B.

5. Casagrandi (V.). Storia e archeologia romana. Gênes, in-8°.

6. Chwolson (D.). Syrische Grabinschriften aus Semirjetschie. St-Pétersbourg, in-4°.

7. Comparetti (Dom.). Museo italiano di antichita classica. Tome II. Turin, Loescher.

8. Conder (Claude-Reigner). Syrian Stone Lor, or the monumental History of Palestine. Londres, Bentley, in-8°.

9. Cripps (Wilfred-Joseph). Old english Plate, ecclesiastical, decorative and domestic : its Makers and Marks. 3e édition revised and enlarged. Londres, Murray, in-8°.

10. Daremberg et Saglio. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Onzième fascicule. Paris, Hachette, in-4°.

M. E. Saglio vient de faire appel, pour la continuation de l'œuvre monumentale qu'il poursuivait seul depuis la mort de Daremberg, à l'érudition et à l'activité de M. Edmond Pottier, et le public a la certitude de pouvoir consulter l'ouvrage complet avant peu d'années. L'impatience même que l'on manifeste de tous côtés à voir paraître les fascicules successifs de ce grand dictionnaire, est bien faite pour flatter l'amour-propre scientifique de M. Saglio, en lui montrant jusqu'à quel point le public savant apprécie le vaste et consciencieux répertoire dont il est l'âme et auquel il a consacré sa carrière scientifique. Le onzième fascicule que nous avons entre les mains comprend depuis le mot *Cupidon* jusqu'au mot *Delia*. Parmi les articles les plus importants et le plus particulièrement originaux, nous citerons : *Cupidon*, par M. Max. Collignon; *Currus*, par M. Saglio, véritable traité dans lequel l'auteur trace avec précision l'histoire des chars grecs et romains, dont il décrit les détails techniques avec de très nombreuses figures à l'appui; *Cursus publicus*, histoire de la poste chez les Romains, par M. G. Humbert; *Cyathus*, par E. Pottier; *Cybèle*, par P. Decharme; *Daemon*, par J. A. Hild; *Dedicatio*, par M. E. Potier. On y trouvera aussi un certain nombre d'articles posthumes de Fr. Lenormant : *Cyziceni*, *Daricus*, et d'autres concernant particulièrement la numismatique. Il nous a semblé que les articles concernant les institutions, le droit, les usages tiennent dans le présent fascicule une place quasi prépondérante, peut-être un peu au détriment de l'archéologie proprement dite. E. B.

11. Gruyer (Gustave). Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli. Paris, Rouam, 1886, in-8°, 109 p.; fig.

Il n'était guère possible de ne pas réunir Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli, car ces deux personnages vécurent presque constamment l'un à côté de l'autre et travaillèrent bien souvent en commun. Chose bizarre, ils paraissent peu faits l'un pour l'autre : l'un fut séduit par les prédications de Savonarole, dont l'autre, nature plus exubérante, paraît s'être peu soucié. L'étude que M. G. Gruyer consacre à ces deux peintres, dont le premier, au moins, occupe dans l'histoire de la Renaissance italienne une place éminente, est un travail consciencieux qui, s'il ne comporte pas de très longs développements, ne présente pas, néanmoins, de lacune; l'examen des tableaux et des dessins a permis à l'auteur de nous présenter un portrait très vrai de ces deux artistes sans tomber jamais dans les exagérations d'une esthétique transcendante. Bref, le très grand talent de Fra Bartolommeo y est fort sainement jugé, sans exagération tendant à surfaire l'artiste ou à diminuer l'estime qu'on a toujours eue pour ses travaux. Le livre de M. Gruyer, qu'accompagne un catalogue des principaux dessins et peintures de Fra Bartolommeo et d'Albertinelli, sera donc consulté avec plaisir et avec fruit par tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la peinture italienne. Emile MOLINIER.

12. Hampel (J.). Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn. Budapest, Kilian, in-8°, avec 127 pl.

13. Hasenclever (A.). Der altchristliche Gräberschmuck. Ein Beitrag zur christliche Archäologie. Braunschweig, Schwetschke, in-8°.

14. Hawkins (Edward). The silver Coins of England arranged and described, with Remarks on british Money previous to the Saxon Dynastyes. 3e édition. With Alterations and Additions by R. Lloyd Kenyon. 48 Plates and 7 supplementary Plates. Londres, Quaritch, in-8°.

15. Hunnewell (James F.). England's Chronicles in Stone, derived from personal Observations of cathedrals, Churches, Abbeys, Monasteries, Castles and Palaces, made during Journeys in the imperial Island. Londres, Murray, in-8°.

16. Lermolieff (Morelli) (Ivan). Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda et Berlino. Bologne, Zanichelli, 1886, II, 471, p. in-8°.

Il est peut-être bien tard pour annoncer ici le livre de Morelli sur les peintures et les dessins des maîtres italiens conservés à Munich, à Dresde et à Berlin. L'ouvrage publié d'abord en allemand, puis en anglais, vient d'avoir les honneurs d'une édition italienne. J'avoue qu'il m'eût semblé plus simple de commencer par là ; on aurait pu tout au moins dépouiller le titre de cette édition, qui est sans doute définitive, de cette série de noms bizarres de traducteurs imaginaires ; c'est là une plaisanterie qui ne sied guère à un livre d'érudition, et celui-ci en est un. Les théories émises par M. Morelli ont eu et ont encore leurs très chauds et très nombreux partisans, et ceux qui ne les partagent point ne font aucune difficulté de reconnaître la finesse de ses observations et la sûreté de son coup d'œil

exercé par une longue pratique. Ceux qui s'occupent de peinture italienne feront donc sagement de parcourir très attentivement cette nouvelle édition, dont la lecture leur sera certainement très profitable, je dirai même indispensable. Même ceux qui n'étudient pas la peinture d'une façon exclusive feront bien d'en prendre connaissance. M. Morelli voudra-t-il bien permettre à un profane de lui présenter une petite observation au sujet des pages consacrées au peintre Timoteo Viti? Il attribue à cet artiste les peintures des plats de faïence, ou du moins les cartons qui ont servi de modèles pour des plats qui se trouvent à Venise, au Musée Correr; les pièces qu'il vise représentent des scènes tirées des Métamorphoses d'Ovide; mais il aurait fallu remarquer qu'ils font partie d'un service dont quelques pièces, de même style et de même facture, représentent des sujets de l'Ancien Testament; or, l'un de ces plats porte la date de 1482. L'attribution de ces pièces à Timoteo Viti, né seulement en 1470, me paraît impossible. Cette date de 1482 est fausse en ce qui concerne l'exécution de la faïence; elle était placée, sans aucun doute, sur le carton, vraisemblablement une estampe, qui a servi de modèle, mais ne saurait s'appliquer à des pièces qui ne peuvent être antérieures à 1515 ou 1520. Dans tous les cas, une attribution à T. Viti ne saurait, pour cette raison purement chronologique, être admise. C'est là un petit point sur lequel je me permets d'attirer l'attention de l'auteur.

ÉMILE MOLINIER.

17. Linas (Ch. de). Ivoires et émaux, 1886, in-4°, planches.

M. de Linas a réuni sous ce titre, en un volume, dont fort peu d'exemplaires accompagnés de planches coloriées ont été mis dans le commerce, un certain nombre d'articles publiés par lui dans la *Revue de l'art chrétien* et dans la *Gazette archéologique*. De ces derniers je ne dirai rien; les lecteurs de la *Gazette* ont pu apprécier la haute valeur des mémoires de M. de Linas sur le *Livre d'ivoire* de la Bibliothèque de Rouen, le diptyque de la cathédrale de Tournai, ou la *Gourde en bronze émaillé* de Pinguente; mais on me permettra de signaler les autres chapitres de ce volume. L'étude sur le triptyque byzantin de la collection Harbaville et sur les triptyques du Vatican et de la Bibliothèque de la Minerve, nous font connaître des œuvres très importantes d'un art dont l'étude présente des difficultés presque insurmontables; ce n'est que par une minutieuse analyse qu'on arrive à fixer approximativement la date de ces monuments, et encore que de points obscurs ne laisse-t-on pas derrière soi. C'est au xe siècle que M. de Linas attribue l'ivoire Harbaville; c'est qu'en effet, cette époque représente l'apogée de l'art byzantin, et qu'en dehors des raisons de détail qui indiquent assez clairement cette date, on ne saurait guère attribuer un aussi beau morceau qu'à une époque où l'art a été extrêmement florissant. Du même type que l'ivoire Harbaville procèdent les triptyques du Vatican et de la Minerve; mais si le thème est le même, la différence dans l'exécution est si évidente, que c'est à une très basse époque, en dépit de l'opinion de Labarte et de Westwood, qu'il faut les attribuer; l'un et l'autre, suivant MM. de Rossi et de Linas, datent du xve siècle et ont dû être apportés en Italie par quelque fugitif de Constantinople après la catastrophe de 1453.

Le crucifix de la cathédrale de Léon, conservé maintenant au Musée de Madrid, nous transporte au milieu d'un art bien différent, soumis à des influences très diverses. Cette croix du xie siècle nous montre un artiste plus familiarisé avec l'étude de la décoration que de l'anatomie: le Christ est d'une étonnante barbarie, mais ne s'écarte pas cependant d'une façon très sensible du type adopté généralement en Occident à cette époque.

Les crucifix champlevés polychromes en plate peinture et les croix émaillées forment un important mémoire dont les conclusions auront probablement quelque peine à être admises en bloc par ceux qui aiment à vivre avec les théories toutes faites, et généralement fausses, qui ont cours dans le public. Cette dissertation démontre, avec preuves nombreuses et concluantes à l'appui, que tous les grands crucifix champlevés dont le travail imite le cloisonnage et dont les chairs sont émaillées sortent des ateliers limousins et non des ateliers allemands. Voilà un point important et qui est absolument acquis; c'est un jalon planté sur la route qui nous ramènera à connaître la vérité sur les émaux dont l'histoire est encore en grande partie à faire, ou plutôt à refaire.

Les émaux byzantins de la collection Svenigorodskoï sont peu connus en France. En attendant une publication intégrale, ornée de magnifiques planches, impatiemment attendue, l'article de M. de Linas fera connaître l'existence de ce trésor, dont aucun musée d'Europe ne possède l'analogue, et dont la publication de M. l'abbé Schulz (*Die byzantinischen Zellen-emails der Sammlung Swenigorodskoi*, Aix-la-Chapelle, 1884), malgré ses mérites incontestables, ne donne encore qu'une faible idée. Voilà, en résumé, ce que contient le recueil de M. de Linas; on peut voir par ce simple aperçu à combien de questions intéressantes il touche et combien de points controversés il discute et résoud. J'en recommande la lecture à tous les archéologues du Moyen-Age: ils y trouveront un livre plein de faits et avant tout un livre de bonne foi.

ÉMILE MOLINIER.

18. Longpérier (A. de). Œuvres, réunies et mises en ordre par G. Schlumberger. Tome septième. Nouveau supplément et table générale. Paris, Leroux, 1877, in-8°.

Comme l'indique suffisamment le titre que nous venons de transcrire, ce dernier tome de l'important recueil qui est aujourd'hui entre les mains de tous les archéologues, se compose de deux parties: 1° un supplément qui renferme une note de Longpérier au sujet d'une lampe: *Le Christ foulant aux pieds un serpent*; une lettre de l'illustre savant sur *le camée de Minden et l'onyx de Saint-Castor de Coblentz aujourd'hui conservé au Cabinet des Médailles*; enfin une notice sur des *Méreaux de Saint-Denys-en-France*; 2° la table générale. Cette table analytique très développée a été rédigée par M. Schlumberger qui n'a pas reculé devant les difficultés de ce long travail. Mais, devons-nous ajouter, cette table était indispensable dans un recueil de mémoires courts et substantiels traitant les questions les plus diverses: l'esprit curieux de Longpérier était ouvert à toutes les branches de l'archéologie orientale, classique et médiévale. Nous n'insisterons donc pas sur

l'utilité du travail de M. Schlumberger : tout le monde appréciera facilement ce digne couronnement du magnifique recueil auquel il a attaché son nom. E. B.

19. Mehlis (C.). Studien zur ältesten Geschichte der Rheinlande. 9e Abtlg. Das Grabfeld von Obrigheim. Leipzig, Humblot, gr. in-4°.

20. Nolten (F.). Archäologische Beschreibung der Munster oder Krönungskirche in Aachen, nebss eine Versuch über die Loge des Palastes Karls des Grosses daselbst. Nouvelle edition. Aix-la-Chapelle, Creutzer, in-8°.

21. Oberhummer (Eug.). Akarnanien, Ambrakia, Amphilochia, Leukadien im Alterthum. Munich, Ackermann, in-8°.

22. Our National Cathedrals. The richest architectural Heritage of the British Nation. Their History and Architecture from their Foundation to modern Times. With special Accounts of Modern Restorations. Part. I, 8 Plates. Londres, Ward and Lock, in-4°.

23. Witte (J. de). *Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert.* Paris, impr. Chamerot, 1886, in-4° *avec* grav. et planches chromolith.

M. le baron de Witte représente, à peu près seul aujourd'hui au milieu de nous, l'école illustre d'archéologues à laquelle ont appartenu les O. Müller, les Gerhard, les Panofka, les de Luynes, les Charles Lenormant. Parmi les nombreux travaux d'archéologie classique dont la science lui est redevable, les plus importants concernent la céramique grecque et l'explication mythologique des figures peintes sur les vases. Il vient d'ajouter une œuvre nouvelle à tant d'autres, et elle est marquée, comme ses devancières, au coin de cette érudition solide et sûre d'elle-même qui dit clairement sur un sujet tout ce qu'il y a à en dire, et rien de trop. Tout le monde sait que M. le baron de Witte, comme autrefois le duc de Luynes, n'est pas seulement un grand savant, c'est un Mécène, et personne ne me saura mauvais gré de le rappeler ici, malgré les bornes étroites qui me sont imposées par la nature d'un simple compte rendu.

La collection de vases peints dont nous avons sous les yeux le luxueux catalogue a été formée par le comte Jean Dzialynski, particulièrement vers 1865-1870, et on a pu l'admirer à l'Exposition universelle de 1878. Elle renferme un certain nombre de vases fort importants par les peintures dont ils sont ornés. Une hydrie sur fond noir, représentant Sappho qui joue de la lyre ; une autre à figures rouges, représentant l'expiation de Thésée et que M. de Witte a publiée, il y a deux ans, dans la *Gazette archéologique* ; un stamnos sur lequel on voit le jeune Dionysos confié aux Hyades ; une cylix avec un prêtre interrogeant les entrailles d'un bélier qui vient d'être immolé et qui est étendu sur une table ; un élégant rhyton en forme de tête de bélier ; une cylix signée de Tléson, fils de Néarque ; une amphore avec Pélée qui présente le jeune Achille au centaure Chiron ; une amphore avec une Victoire qui porte une cithare à un musicien ; deux autres vases représentant l'Aurore qui poursuit Céphale ; un superbe oxybaphon à figures rouges représentant Dionysos au milieu des satyres et des Ménades, avec le nom de chacun de ces personnages ; un stamnos représentant probablement Égée et sa femme Ethra ; un oxybaphon où l'on voit le combat de Thésée contre la reine des Amazones ; un lécythe athénien avec deux nymphes fileuses : tels sont les principaux vases qui nous ont frappé par leur intérêt archéologique ou leur mérite artistique. Mais ce qui ajoute encore à l'intérêt de la publication de M. de Witte, c'est l'introduction qui la précède et qui n'est rien moins qu'une histoire de la céramique antique. M. de Witte y a groupé, résumé, codifié le résultat de ses études depuis plus d'un demi-siècle ; cette introduction n'a pas moins de 80 pages où toutes les questions relatives aux vases peints sont traitées : formes et noms des vases, style des diverses écoles, sujets traités, signatures d'artistes. Comme le présent catalogue n'a été tiré qu'à un nombre restreint d'exemplaires et n'est pas mis en vente, tout le monde regrettera qu'il n'ait pas été au moins fait un tirage à part de cette savante introduction, un des meilleurs chapitres de l'histoire de l'art qui ait jamais été écrit.

E. BABELON.

PÉRIODIQUES

BULLETINO DELL' INSTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO — SEZIONE ROMANA

Vol. I. Fasc. 4 (1886).

Borsari (L.). Scavi di Ostia. Découverte d'inscriptions romaines. — Koepp (F.). Archaische Sculpturen in Rom (pl. XI). Tête de femme en marbre, du musée Chiaramonti, se rapprochant d'une tête des sculptures d'Olympie. — Mau (A.). Scavi di Pompei, 1884-1885 (suite). — Helbig (V.). Viaggio nell' Etruria e nell' Umbria et osservazioni sopra di *Kottabos*. Description de tombeaux étrusques à Orvieto, à Chiusi, à Pérouse, à Todi ; dissertation sur des figurines de bronze et des vases peints qui représentent le jeu appelé *Kottabos*. — Falchi (Isidoro). Scavi di Vetulonia. — Sordini (G.). Muro poligonale scoperto in Spoleto. — Marx (Federico). Relievo della villa Albani. Philoctète assis sur son rocher de Lemnos, suivant quelques-uns ; selon M. Marx, c'est un fragment de sarcophage relatif à la

légende de Thésée et de Sinis. — MOMMSEN (Th.). Miscellanea epigrafica.

VOL. II, FASC. I (1887).

HELBIG (W.). Sopra in ritratto di Livia (pl. I et II). Remarquable buste en marbre de Livie. — HENZEN (G.). Iscrizione trovata pressa la galleria del Furlo. — MONALE (C. di). Delle antichità falische venute alla luce in Civita Castellana e in Corchiano e della ubicazione di Fescennia (pl. III). — HELBIG (W.). Sopra una fibula d'oro trovata presso Palestrina. Cette fibule porte une inscription étrusque. — DUMMLER (F.). Iscrizione della fibula prenestina. — HEYDEMANN (H.). Le frecce amorose di Eros. Dissertation sur les diverses représentations où figure l'Amour lançant ses flèches amoureuses aux dieux et aux humains.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE

DÉCEMBRE 1886

HOMOLLE (Th.). Inventaires des temples Déliens en l'année 364. — POTTIER (E.) et REINACH (S.). Fouilles dans la nécropole de Myrina (suite). — COUSIN (G.) et DESCHAMPS (G.). Inscriptions de Moughla en Carie. — REINACH (S.). Deux terres cuites de Cymé. — RADET (G.) et PARIS (P.). Inscriptions de Pisidie, de Lycaonie et d'Isaurie. — KONTOLÉON (Al.). Variétés épigraphiques.

Planches : X. Masque en terre cuite d'Abae (Phocide). — XIII. Terres cuites de Cymé.

JANVIER-FÉVRIER 1887.

HOLLEAUX (Maurice). Tête de femme trouvée dans les ruines du sanctuaire d'Apollon Ptoos. Cette tête archaïque a une grande analogie avec les têtes des statues trouvées à l'Acropole d'Athènes en 1886. — DIEHL (Ch.) et COUSIN (G.). Inscriptions de Lagina. — PARIS (P.). Fouilles à Élatée. Le temple d'Athena Cranaia. — RADET (G.) et PARIS (P.). Inscriptions de Pisidie, de Lycaonie et d'Isaurie (suite). — PANTELIDES (S. C.). Inscriptions de l'île de Cos. — FOUCART (P.). Exploration de la plaine de l'Hermus, par M. Aristote Fontrier. — RADET (G.). Lettre de l'empereur Hadrien à la ville de Stratonicée-Hadrianopolis. — FOUCART (P.). Les fortifications du Pirée en 394-393.

Planches : I. Plan du temple d'Athéna Cranaia à Élatée. — II et III. Ornements en terre cuite provenant du temple d'Athéna Cranaia. — VII. Tête de femme trouvée dans le sanctuaire d'Apollon Ptoos. — XIV. La plaine de l'Hermus.

JAHRBUCH DES K. DEUTSCHEN ARCHÆOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND I. 1886. — ZWEITES HEFT.

HELBIG (W.). Über die Bildnisse des Platon (pl. VII et VII). — OHNEFALSCH-RICHTER. Cyprische Vase aus Athienau (pl. VIII). — WOLTERS (P.). Mitteilungen aus dem British Museum : III. Archaische Reliefs aus Xanthos; IV. Zum attalischen Weihgeschenk. — STUDNICZKA (F.). Zum Hydragiebel. — KROKER (E.). Die Dipylonvasen. — Erwerbungen des British Museum im Jahre 1885. — Erwerbungen der Koniglichen Museen zu Berlin im Jahre 1885.

Planches et gravures : VI. Plato-Herme in Berlin und Rom. — VII. Plato-Herme im Casino di Ligorio. — VIII. Vase aus Athienau. — P. 83. Reliefs aus Xanthos im British Museum. — P. 85. Drei zu dem attalischen Weihgeschenk in Beziehung stehende Bronzen im British Museum. — P. 134 et suiv. Neu erworbene Vasen und Terracotten des Berliner Museums.

DRITTES HEFT.

SCHWABE (L.). Wagenlenker, Bronze in Tubingen (pl. IX). — FABRICIUS (E.). Das plataische Weihgeschenk in Delphi. — GRAEF (B.). Peleus und Thetis (pl. X). — SVORONOS (J.). Scenen aus der Ilias auf einem etruskischen Sarkophage. — ENGELMANN (R.). Harpyie. — MALMBERG (W.). Ueber zwei Figuren aus dem Weihgeschenke des Attalos. — MILCHHOEFER (A.). Die mittleren Südmetopen des Parthenon. — FURTWAENGLER (A.). Zum betenden Knaben. — PUCHSTEIN (O.). Zum betenden Knaben. — CONZE (A.). Zum betenden Knaben. Berichtigung.

Planches et gravures : 9. Wagenlenker, Bronze in Tubingen. — 10. Peleus und Thetis, vasen in Paris und Halle. — P. 163. Tetradrachmon von Syrakus im Berliner Museum. — P. 173. Wagenlenker, Bronze in Athen. — P. 176. Schlangensaule von Constantinopel. — P. 187. Dreifuss von einer Vase, noch Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. 6. — P. 187 et 188. Zwei Basen von Dreifussen in Athen. — P. 189. Schlangensäule von Constantinopel. Reconstructionsversuch von P. Graef. — P. 206 et 207. Etruskischer Sarkophag. — P. 211. 212. Harpyie. Hydria in Berliner Museum. — P. 217. Betender Knabe, Gemme in Berliner Museum.

VIERTES HEFT.

KALKMANN (A.). Aphrodite auf dem Schwan (pl. 11). — HEYDMANN (H.). Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen. — FRAENKEL (M.).

Vase des Hischylos (pl. 12). — ASSMANN (E.). Zu den Schiffsbildern des Dipylonvasen.

Planches et gravures : 11. Aphrodite auf dem Schwan (vase peint). — 12. Vase des Hischylos im Berliner Museum. — P. 231 Aphrodite auf dem Schwan, Vase aus Kertsch (d'après Stephani, *Comptes rendus de l'Acad. de Pétersbourg*, 1877, pl. v). — P. 271. Frau von zwei Männern bedroht, Komiker-Vase des Sammlung Jatta. — P. 273. Schauspieler als Silen, Vase des Sammlung Jatta. — P. 275. Schauspieler mit Kruckstock, Vase in Neapel. — P. 278. Dionysos und Flötenbläser, Vase des vatikanischen Bibliothek. — P. 279. Herakles ein Mädchen raubend, Komiker-Vase in Lentini. — P. 285. Tanzender Schauspieler, Vase in Berlin. — P. 287. Schauspieler als Komast, Vase in Wien. — P. 289. Fortschleichender Mann, Komiker-Vase im British Museum. — P. 293. Liebesverforgung, Komiker-Vase im British Museum. — P. 295. Heimkehr vom Gelage, Komiker-Vase im British Museum. — P. 296. Palladionraub, Komiker-Vase im British Museum (de la collection Castellani). — P. 300. Schauspieler, Vase in Sèvres. — P. 304. Kentaur und Schauspieler, verschollene Vase. — P. 307. Prügelscene, verschollene Vase.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

AOUT 1886.

Terni. Fouilles dans la nécropole de cette ville. Trouvaille de nombreux bracelets, fibules, armes, vases, ustensiles de toute nature, de l'époque étrusque ou italiote; description détaillée de 80 chambres funéraires.

Rome. Découverte à Rome et à Tivoli de nombreuses inscriptions, funéraires et fragmentées.

Tarente. Trésor de monnaies trouvé à Tarente : statères de Tarente, de Philippe et d'Alexandre de Macédoine.

SEPTEMBRE 1886.

Orvieto. Suite du journal des fouilles entreprises dans la nécropole volsinienne d'Orvieto, au lieu dit Cannicella : vases peints, tombeaux avec inscriptions étrusques, ustensiles de bronze.

Bisentio. Découverte dans la nécropole de cette ville. Description de nombreux vases et autres objets étrusques trouvés dans une campagne de fouilles entreprise au mois de novembre 1885.

Pérouse. Figurine de bronze représentant le jeu de *Kottabos*, découverte dans la nécropole.

Spolète. Découverte de substructions antiques à Spolète.

Rome. Columbarium trouvé près de la via Salaria et contenant de nombreuses inscriptions funéraires de la fin de la République.

Capoue. Trouvaille à S. Maria di Capua Vetere de plombs antiques avec figures en relief et inscriptions grecques.

Naples. Découverte de 948 deniers des princes d'Achaie et 1546 deniers des ducs d'Athènes, au Moyen-Age.

OCTOBRE 1886.

Bologne. Nouvelles fouilles de M. Gozzadini dans la nécropole gallo-italiote. Renseignements précieux sur les populations gauloises et étrusques de la région bolonaise.

Forli. Découverte, par M. Santarelli, de tombes romaines renfermant divers objets en terre cuite et en bronze.

Chiusi. Sarcophage en terre cuite polychrome découvert à Poggio Canterello, près de Chiusi; ce sarcophage porte une inscription étrusque.

Tuder. Tombe étrusque de la nécropole de Tuder (Ombrie) renfermant de nombreuses figurines en terre cuite.

Rome. Recueil de cinq cents inscriptions ou fragments d'inscriptions trouvées à Rome ou dans les environs.

NOVEMBRE 1886.

Formignano (A.). Découverte de la via Flaminia, à Formignano, en Ombrie : la voix passait sous un tunnel que l'on vient d'explorer et près duquel se trouvait un magasin de grains et de fourrages.

Tarente. Statue d'éphèbe en marbre, fragmentée.

Calabre. Aqueduc romain, fragments de céramique, poids byzantins en bronze, fragments de verres antiques trouvés en Calabre.

DÉCEMBRE 1886.

Bologne. Suite des fouilles de M. Gozzadini dans la nécropole gallo-italiote : bracelets, fibules, armes, vases de bronze.

Rome. Découverte de nouvelles inscriptions grecques et latines, particulièrement d'inscriptions doliaires.

Reggio. Ruines d'un établissement thermal découvert sur le chemin de fer de Reggio à Castrocucco.

Sicile. On a trouvé à Messine un grand sarcophage contenant le mobilier funéraire ordinaire; d'autres tombes ont aussi été trouvées avec des inscriptions à San-Fratello. Quatre inscriptions trouvées à Porticella paraissent prouver que cette localité est l'antique Abacenum qu'on identifiait jusqu'ici avec Tripi.

JANVIER 1887.

Bologne. Rapport du comte Gozzadini sur des sépultures chrétiennes, romaines et archaïques trouvées à Bologne, au lieu dit *Porta Ravegnana*, sur l'emplacement de l'église *Santa Maria in Bethleem*. Les sépultures archaïques, pour la plupart à incinération, étaient sises à une profondeur d'environ 4 m. 50. Elles consistaient surtout en des vases d'argile.

Forli. M. M. A. Santarelli publie des armes de bronze archaïques, découvertes dans une tombe, près de Forli, il y a quarante ans, par le marquis Raffaele Albicini; ces armes consistent en un fragment de casque, un *umbo* d'écu, deux fers de lance et un javelot. Tous ces objets sont dessinés sur la planche I. Le plus intéressant est l'*umbo* de bouclier, où sont représentés deux guerriers qui marchent à la rencontre l'un de l'autre; ils n'ont d'autre vêtement qu'un casque pointu et triangulaire; un bouclier rond les protège et les couvre des épaules jusqu'aux genoux; dans la main droite, ils tiennent chacun deux lances, dont la pointe est dirigée vers la terre.

Rome. Les travaux pour la construction du nouveau théâtre dans la *Via Nazionale* ont mis à jour des tuyaux de plomb qui partaient d'un réservoir de distribution voisin de cet endroit. Notons un fragment d'une inscription votive, dédiée à *Junon regina* par un roi Ariobarzane, de la dynastie qui régna en Cappadoce, dans la seconde moitié du septième siècle de Rome; ce fragment a été trouvé sur la place de la Consolation. Des objets de bronze, des vases et des lampes de terre ont été recueillis près de Sainte-Cécile, dans les excavations faites pour la construction d'une école communale. Mais nous devons attirer tout spécialement l'attention des épigraphistes sur un fragment très considérable d'inscriptions contenant la loi d'une corporation (*lex collegii*).

Nemi. Rapport de M. Luigi Borsari sur les fouilles pratiquées sur l'emplacement du temple de Diane; on a trouvé un grand nombre de monnaies du *Latium* qui sont toutes des exemplaires des types dessinés sur les planches XXXIV-XXXVII de Garrucci, puis des monnaies de Campanie; 57 figurines votives de bronze, sans valeur artistique; toutefois on remarque une statuette de Diane, tirant de l'arc, d'un bon style.

Tivoli. M. L. Borsari établit que le portique appelé vulgairement villa de Mécène est un débris du temple d'Hercule vainqueur, opinion déjà émise par Nibby, et que des fouilles récentes sont venues confirmer. M. Gatti publie les intéressantes inscriptions trouvées dans ces ruines.

Pompei. Inscriptions peintes annonçant des combats de gladiateurs.

Sulmona. Continuation des fouilles dans la nécropole.

Bugnara. Inscription funéraire, dédiée par un « curator annone frumentariæ reip(ublicae) sulmonensium » à sa femme « cum qua vixit annis XXII sine ulla querella ».

FÉVRIER 1887

Ventimiglia. Découverte d'inscriptions funéraires.

Milano. Découverte d'une sépulture gallo-romaine dans le jardin de l'hôpital San-Antonino.

Grezzana. Découverte d'*ustrina* et de tombes romaines renfermant un grand nombre d'objets. L'objet le plus remarquable qui ait été recueilli est un compas dont les branches sont longues de 14 centimètres. Le rapport sur ces fouilles est dû à MM. Cipolla et S. de Stephani.

Pérouse. Rapport du professeur Carattoli sur les nouvelles fouilles pratiquées dans la nécropole sise au lieu dit *Braccio*. Une tombe contenait une statuette en bronze dite *Manes*, qui servait dans le jeu du *cottabos*; elle représente un jeune homme nu, qui a le bras gauche replié sur la hanche, et qui, du bras droit, soulève une tasse à deux anses circulaires.

Orvieto. Continuation des fouilles de la nécropole volsinienne. On a mis au jour deux tombes qui n'avaient pas été violées : l'une d'elles contenait entre autres choses trois morceaux d'*æs rude*, des vases de terre à figures noires, et l'autre, des vases attiques à figures noires; sur l'un de ces vases (une hydrie pleine d'ossements brûlés) sont représentés deux personnages avec une longue chlamyde; on a cru reconnaître au milieu des cendres des fragments d'*æs rude*.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

MUSÉE DU LOUVRE.

DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE GRECQUE ET ROMAINE.

Nous donnons ci-dessous la liste des acquisitions et des dons pendant l'année 1886 et pendant les cinq premiers mois de l'année 1887; cette liste ne comprend que les monuments en marbre ou en pierre. Une prochaine liste fera connaître les accroissements du département, pendant la même période, pour la série des bronzes et pour les objets en matières diverses.

MARBRE ET PIERRE.

I. — ACQUISITIONS.

1. *Tête virile*, d'ancien style attique. La chevelure ondulée retombe derrière les oreilles; elle est entourée d'une bandelette nouée sur la nuque; les yeux sont proéminents; les coins de la bouche sont très accentués. Style de l'Apollon de Ténéa. — Le menton, la bouche, le nez et l'œil droit sont abîmés. — *Athènes.*
Haut., 0,20. Marbre pentélique.

2. *Main gauche* fermée, provenant de la même statue que la tête précédente.
Long., 0,10

3. *Jambe gauche* (du genou au pied) provenant de la même statue.
Long., 0,30.
Voir l'article de M. Collignon, *Revue des Musées nationaux*, 1887, p. 88 à 93, pl. 11.

4. *Vase funéraire attique.* Il est massif; la panse est ornée d'un bas-relief : un homme barbu, debout et drapé, ΚΑΛΛΙΑΣ, donne la main à une femme drapée, ΑΡΙΣΤΑΓΟΡΑ, assise en face de lui sur un siège à large dossier. Le bras droit de l'homme et une partie de la poitrine sont à nu. — Manque le goulot. Le pied moderne a été fait dans les ateliers du Musée. — *Athènes.*
Haut., 0,75. Marbre pentélique.

5. *Tête de philosophe* (probablement *Sophocle*). Il est barbu; la chevelure abondante et bouclée est entourée d'un bandeau; le nez a souffert. — *Le Pirée.*
Haut., 0,14. Marbre pentélique.

6. *Tête de Dionysos*, imitation d'ancien style. La barbe taillée en pointe est soigneusement étagée; les moustaches sont frisées; la chevelure arrangée en boucles est surmontée d'un diadème; une bandelette descend sur le cou derrière l'oreille gauche. — Manque la partie postérieure de la tête avec l'oreille droite. — *Le Pirée.*
Haut., 0,16. Marbre blanc.

7. *Bas-relief.* Il représente une élégante amphore dont la panse est ornée de deux figures drapées, debout, marchant vers la gauche, un homme suivi d'un jeune garçon. — *Thessalie* (Kolomeki).
Haut., 0,90; larg., 0,53. Marbre blanc.

8. *Stèle* représentant un *repas funèbre*; au dessous une *inscription grecque*. Un homme drapé, tenant une couronne de la main droite élevée et un petit vase de la main gauche, est à demi couché sur une kliné au bout de laquelle une femme voilée est assise, de face, tenant un vase dans la main droite; une autre femme, de profil, est assise à la tête de la kliné; à gauche, une jeune fille portant une corbeille; petite table à trois pieds chargée de mets.

ΚΡΙΣΠΑΚΡΑΣΣΙΚΙΑΤΕΡΤΙΑΚΡΑΣΣΙΚΙΑ
ΤΗΕΑΥΤΗΣΘΡΕΠΤΗΚΑΙΑΠΕΛΕΥΘε
ρΑ ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ

Acheté à *Brousse* (Asie-Mineure) à un Arménien qui disait l'avoir découvert chez un Grec de Brousse.
Haut., 0,62; larg., 0,39. Marbre blanc.

9. *Aphrodite accroupie*, répétition d'un groupe célèbre. Dans le dos, on voit très distinctement la trace de la main gauche d'Éros. — Manquent la tête, les deux bras, les jambes, presque tout le bassin sauf du côté gauche. — *Tyr.*

Haut., 0,75. Marbre blanc.

Pièce très intéressante, d'un travail fin ; un peu moins vigoureuse et de proportions un peu moins fortes que la Vénus de Vienne, mais d'un aspect fort agréable.

10. *Vénus pudique*; statuette. De la main gauche abaissée elle couvre sa nudité. — Manquent la tête, le bras droit, les deux jambes. Flancs développés ; poitrine maigre et aplatie. — *Sidon* ; trouvé dans un jardin près de la ville.

Haut., 0,26. Marbre blanc.

II. — DONS.

Dans sa *Description de la Régence de Tunis*, p. 302-303, Pélissier parle d'une découverte de statues, en marbre blanc, qu'il fit à Zian, localité située au sud de la Tunisie, dans une fosse où elles paraissaient avoir été jetées pêle-mêle. Un examen très sommaire lui permit d'en reconnaître dix, entassées les unes sur les autres. Grâce à ses démarches, le bey de Tunis accorda ces statues à la France. En 1851, l'aviso *Sentinelle*, commandant Dupré, fut chargé de rapporter ces monuments, et M. Mattei, consul de France à Sfax fut désigné pour accompagner le navire à Zarzis, point de la côte où les statues devaient être embarquées. L'opération eut lieu, en effet, à cette époque. En 1875, pendant mon séjour en Tunisie, M. Mattei me demanda à diverses reprises quel était le sort actuel de ces marbres qui avaient été transportés à Paris au Musée du Louvre. Je ne les connaissais pas ; je ne pus donner à M. Mattei aucun éclaircissement. A mon retour, je les cherchai en vain dans le Musée.

Au mois de février 1879, en visitant l'arsenal de Toulon, mon attention fut attirée par un certain nombre de statues antiques placées sur un escalier, à l'entrée du magasin des petits modèles ; j'en fis la description de mémoire, puisqu'il est interdit de prendre des notes dans l'arsenal, et je publiai cette description très sommaire dans la *Gazette archéologique* (1884, p. 187-188), en réclamant ces statues pour le Louvre. Peu de temps après (avril 1885), M. Salomon Reinach, au retour d'une fructueuse mission en Tunisie, rappelait à l'Académie la disparition des statues de Zian et produisait une lettre trouvée par lui dans les papiers de Tissot, de laquelle il résultait que *douze* statues provenant de Zian avaient été embarquées à Zarzis, en 1851, sur l'aviso *Sentinelle*. Qu'étaient-elles devenues ? Grâce à l'obligeance du comte de Courtivron, officier d'ordonnance du ministre de la marine, j'appris que les statues de Toulon avaient été précisément rapportées en France à bord de ce navire. Dès lors, le doute n'était plus possible : les statues de Zian étaient retrouvées. M. l'amiral Galiber, ministre de la marine, voulut bien céder au Louvre les marbres de Toulon ; ils y sont arrivés le 14 janvier 1887.

Au lieu de *douze* statues indiquées dans la lettre de M. Mattei à Tissot, l'administration de la marine nous a remis *seize* marbres antiques. Il faut observer que quatre d'entre eux (nos 11 à 14) portent une indication d'embarquement, *Athènes*. Il en reste précisément douze sans indication d'origine (nos 15 à 26) ; ce sont, sans aucun doute, les douze statues de Zian (Tunisie). Les nos 27 à 29 sont des fragments insignifiants.

11. *Autel rond* portant à la partie supérieure un trou de scellement. Il est orné de quatre têtes de béliers (?) parées de bandelettes et reliées entre elles par des guirlandes ; la partie supérieure est décorée d'une rangée de petits modillons et d'un bandeau. Il porte l'inscription suivante :

ΔΑΜΟΦΩΝΤΟΣ
ΤΟΥ
ΕΠΑΦΡΟΔΙΤΟΥ
(*guirlande*)
ΕΠΑΦΡΟΔΙΤΟΥ
ΤΟΥ
ΕΠΑΦΡΟΔΙΤΟΥ
ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΥ Λ//////
ΘΕΥΔΩΡΙΔΟΣ ΤΑΣ
ΤΑΣ//////////////////
επαΦΡΟΔΙΤΟΥΞΩΝΤΩΝ

A la ligne 7 la dernière lettre paraît être un Λ ou un Α ; les caractères qui suivent ont été martelés ; à la ligne 9 des caractères ont été également martelés. Une cassure a emporté le coin gauche de la dernière ligne.

Sur le monument on lit, écrit à l'encre grasse : *Autel antique provenant d'Athènes.*

Haut., 0,75 ; diamètre, 0,55. Marbre blanc.

12. *Autel rond* portant à la partie supérieure un trou de scellement. Il est décoré de quatre têtes de taureaux reliées entre elles par de grosses guirlandes, le haut est orné d'une rangée de petits modillons et d'un bandeau. A la partie inférieure on lit l'inscription suivante :

ΙΟΥΛΙΑΣ ΤΕΡΤΙΑΣ
ΓΑΙΟΥΙΘΥΓΑΓΑΤΗΡ (*sic*)
ΞΟΑΝΤΟΡΟΣΓΥΝΗ
ΕΥΑΡΕΣΤΩΓΕΝΟΜΕΝΗΙ

Sur la moulure de la base se trouvent deux caractères Ξ Η qui paraissent avoir été gravés postérieurement.

Sur le monument on lit, écrit à l'encre grasse : *Autel antique provenant d'Athènes.*

Haut., 0,70; diamètre, 0,46. Marbre blanc.

13. *Demi-statue de femme* drapée et voilée dans l'attitude de la Pudicité. La main droite sort de la draperie à la hauteur de la ceinture; le bras gauche abaissé est caché sous les plis du voile. — Manquent la tête *mobile* et la main gauche. — La partie inférieure de la statue formait un morceau taillé à part sur lequel s'appliquait exactement celui-ci. — Cette figure est le pendant de la demi-statue d'homme décrite sous le nº 14.

Dans la cavité du cou on lit, écrit à l'encre grasse : *Torse antique en marbre provenant d'Athènes.*

Haut., 0,80. Marbre blanc.

14. *Demi-statue d'homme.* La poitrine est nue ainsi que les bras. La main droite retient un pan de la draperie qui, enroulée autour des hanches, vient passer derrière l'épaule gauche, la couvre et retombe sur la poitrine. — Manquent la tête et la main gauche. — La partie inférieure de la statue formait un morceau taillé à part sur lequel s'appliquait exactement celui-ci. — Cette figure est le pendant de la demi-statue de femme décrite sous le nº 13.

Dans la cavité du cou on lit écrit à l'encre grasse : *Torse antique en marbre provenant d'Athènes.*

Haut., 0,71. Marbre blanc.

15. *Statue d'homme debout.* La poitrine est nue; une draperie enroulée autour des hanches couvre les jambes, laissant le genou gauche à découvert, et retombe sur l'avant-bras gauche. Le bras droit était levé. Le poids du corps repose sur la jambe droite; la jambe gauche à demi pliée est légèrement rejetée en arrière. — Manquent la tête, le bras droit, l'épaule gauche avec l'avant-bras et un morceau de la draperie du même côté, le pied droit, le bas de la jambe gauche avec le pied. — La poitrine, le bras gauche et le fragment de draperie qui pend du même côté formaient trois morceaux séparés qui ont été remis en place dans les ateliers du Musée.

Haut., 1,80. Marbre blanc.

16. *Statue d'homme debout.* La poitrine est entièrement nue; une draperie enroulée sur l'avant-bras gauche entoure les hanches et couvre les jambes. Le poids du corps portait sur la jambe droite, la jambe gauche étant légèrement rejetée en arrière; le bras droit élevé tenait sans doute un attribut. Derrière la jambe droite, restes d'un tronc d'arbre contre lequel la figure était appuyée. — Manquent la tête, le bras droit, la main gauche, le pied droit, le pied gauche avec une partie de la jambe. — La poitrine, en deux morceaux, a été rajustée dans les ateliers du Musée.

Haut., 1,57. Marbre blanc.

17. *Statue d'homme debout.* La poitrine est entièrement nue; une draperie enroulée autour des hanches couvre les jambes : le bras droit était levé. Trou de scellement avec tenon en fer dans le flanc gauche. — Manquent la tête, le bras droit, le bras gauche avec l'épaule et une partie de la poitrine, le bas des jambes.

Haut., 1,15. Marbre blanc.

18. *Fragment d'une figure debout*, drapée. Il ne reste que le haut des jambes, les flancs et l'avant-bras gauche. La main gauche formait un morceau taillé à part, maintenu par un tenon dont le trou est visible.

Haut., 0,95; long. 0,68. Marbre blanc.

19. *Torse d'homme nu*, brisé à la hauteur du nombril. Le bras droit était levé et le bras gauche abaissé. — Manquent la tête et les bras Il reste cependant l'épaule gauche avec le haut du bras jusqu'au biceps.

Haut., 0,55. Marbre blanc.

20. *Fragment inférieur d'une statue assise.* Il ne reste que les cuisses et les jambes couvertes par une draperie; la jambe droite est légèrement portée en arrière. — Manquent le genou droit, les deux pieds et une partie du bas de la draperie.

Haut., 0,90; larg., 0,73. Marbre blanc.

21. *Statue d'empereur*, debout, cuirassé et drapé. La cuirasse, richement garnie, est décorée de deux figures ailées en relief que la chlamyde,

agrafée sur l'épaule droite, couvre en partie. La tête était *mobile* ainsi que le prouve la cavité du cou. — Manquent la tête, le bras droit, la main gauche avec l'avant-bras. — Les jambes formaient une pièce séparée sur laquelle s'ajustait ce morceau.

Haut., 1,06. Marbre blanc.

22. *Statue d'homme*, debout, drapé. Il est vêtu d'une tunique et d'une toge, qui, passant derrière le cou, vient retomber sur l'épaule gauche et laisse le bras droit libre. Il est chaussé du *calceus patricius*; à ses pieds, se trouve une boîte ronde (*capsa*). Travail romain. — A la hauteur du nombril, dans un pli de la toge, on remarque un trou rond, assez profond et régulièrement creusé. — Manquent la tête *mobile*, l'avant-bras droit et la main gauche qui étaient sculptés à part. — Doit être le pendant de la statue de femme décrite sous le n° 23.

Haut., 1,60. Marbre blanc.

23. *Statue de femme*, debout, drapée, la jambe droite légèrement reportée en arrière. Le manteau entourant les hanches revenait sur l'avant-bras gauche. — Manquent la tête *mobile* avec une partie des épaules, l'avant-bras droit et la main gauche (qui étaient sculptés à part), le pied droit avec un fragment de la jambe et l'extrémité du pied gauche. — Doit être le pendant de la statue d'homme décrite sous le n° 22.

Haut., 1,53. Marbre blanc.

24. *Statue d'homme*, debout, drapé. Il porte une tunique et une toge qui, passant derrière le cou, vient retomber sur l'épaule gauche et laisse le bras droit libre. Il est chaussé du *calceus patricius*; à ses pieds, à gauche, se trouve une boîte ronde (*capsa*). Travail romain. — A la hauteur du nombril, dans un pli de la toge on remarque un trou rond assez profond et régulièrement creusé. — Manquent la tête *mobile* ainsi que l'avant-bras droit et la main gauche qui étaient sculptés à part. — Doit être le pendant de la statue de femme décrite sous le n° 25.

Haut., 2 m. Marbre blanc.

25. *Statue de femme*, debout, drapée et voilée. Le pied droit est légèrement reporté en arrière; le bras gauche était appuyé sur un montant. Travail romain. — Manquent la tête *mobile*, les deux avant-bras, le montant avec le bord de la draperie, une partie du pied droit et l'extrémité du pied gauche. — Doit être le pendant de la statue d'homme décrite sous le n° 24.

Haut., 1,85. Marbre blanc.

26. *Grand pilastre* rectangulaire, avec base et corniche, décoré sur un de ses côtés d'une statue de barbare, en haut relief. Il est barbu, coiffé du bonnet phrygien, et porte une tunique courte serrée à la taille, une chlamyde rejetée en arrière et des anaxyrides. — Manquent la main gauche, l'avant-bras droit et une partie du mollet gauche.

Haut., 1,90; larg. (à la base du pilastre), 0,60. — Pierre (à l'exception du visage qui est en marbre).

27. *Pied droit* chaussé d'une riche et élégante sandale; l'arrière du talon manque.

Long., 0,30; haut., 0,17. Marbre blanc.

28. *Main gauche* avec une partie de l'avant-bras; les doigts sont brisés.

Long., 0,24. Marbre blanc.

29. *Avant-bras droit*, sans la main.

Long., 0,24. Marbre blanc.

Cession du MINISTÈRE DE LA MARINE (n°s 11 à 29). Ces marbres étaient conservés à l'arsenal de Toulon.

30. *Tête d'homme jeune*, imberbe, tournée vers la gauche. Les cheveux sont courts et fournis; la bouche est entr'ouverte; aspect vigoureux.

Restaurations au nez, aux lèvres, aux oreilles et à la chevelure du côté droit. Une partie du buste est moderne.

Haut., 0,31. Marbre blanc.

31. *Tête de jeune fille*. La chevelure est relevée en bouffettes au dessus des oreilles et retenue par une bandelette qui entoure la tête.

Restaurations : le nez et le buste.

Haut., 0,34. Marbre blanc.

Ces deux bustes (n°s 30 et 31) avaient été donnés au Musée de Cluny par M. Jules Audéoud, ingénieur civil. On croit qu'ils proviennent d'*Espagne* où M. J. A. avait fait de nombreux travaux.

32. *Torse d'homme nu*. La tête, les bras (qui étaient levés), la jambe droite et une partie de la jambe gauche manquent. Bon travail. — Don de M. Maillet du Boullay.

Haut., 0,18. Marbre blanc.

33. Fragment d'une petite statuette de *Vénus* debout. Il ne reste que le bassin et le haut des jambes couvertes par une draperie qu'elle retient de la main gauche à la hauteur des cuisses. — Trouvé dans le *département du Nord*. — Don de M. L. Oeschger.

Haut., 0,08. Marbre blanc.

Cession du MUSÉE DE CLUNY (n°s 30 à 33).

34. *Statue d'homme.* La tête était inclinée à droite; près de la jambe droite, restes d'un tronc d'arbre (?) — Manquent la tête, les deux bras, les parties génitales et le bas des jambes. — *Rome.*
Haut. 1 m. Marbre blanc.
Don de M. DE MURAT, architecte.

35. *Tête d'Auguste.* Retouches en plâtre au nez, aux lèvres et aux sourcils. — *Marseille.* Trouvée, enfouie à fleur de terre, dans une cave de la maison de M. Parrocel, rue Saint-Ferréol.
Haut., 0,50. Marbre blanc.
Cette tête avait été donnée à la Société des Antiquaires, en 1871, par M. Parrocel. Elle est signalée par J.-J. Bernoulli, *Rœmische Ikonographie*, t. II, p. 38, n° 58.
Don de la SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

36. Fragment d'une bordure d'oves avec une ligne de perles. — *Temple de Priène*
Long., 0,50 ; larg., 0,25. Marbre grisâtre.

37. Fragment d'une doucine avec une tête de lion, de face, dont le mufle est brisé ainsi que la tempe et la crinière du côté gauche. A droite de la tête, départ d'un enroulement avec reste de palmette. — *Temple de Priène.*
Long., 0,80 ; larg., 0,32. Marbre grisâtre.

38. Doucine avec petite tête de lion, de face, servant de chêneau.— *Temple d'Athéné, à Héraclée du Latmos.*
Long., 0,55 ; larg., 0,36. Marbre.

39. Fragment d'architrave: rais de cœur et bordure perlée.— *Temple d'Apollon à Didymes.*
Long., 0,30 ; larg., 0,30. Marbre blanc.

40. Fragment. Grande palmette (dont la base est brisée) entre deux palmettes plus petites. — *Temple d'Apollon à Didymes.*
Long., 0,30 ; larg., 0,20. Marbre blanc.

41. Fragment d'une bordure d'oves avec perlé. — *Temple d'Apollon à Didymes.*
Long., 0,37 ; haut., 0,27. Marbre blanc.

42. Fragment de tailloir d'un chapiteau. Grande palmette d'angle. — *Temple d'Apollon à Didymes.*
Long., 0,28 ; haut., 0,25. Marbre blanc.

43. Fragment d'un chapiteau ionique. Il reste les trois oves du centre et une partie de la volute de droite. — *Temple de Priène.*
Long., 0,75 ; larg., 0,40. Marbre blanc.

44. Fragment de doucine. Deux palmettes, l'une plus large que l'autre ; au dessus, trace d'une bordure perlée. — *Temple d'Apollon à Didymes.*
Long., 0,28 ; haut., 0,32. Marbre blanc.

45. Fragment. Feuille frisée s'entr'ouvrant. — *Temple de Didymes.*
Haut., 0,17 ; long., 0,17. Marbre blanc.
Don de M. THOMAS, architecte (n°s 36 à 45). — Ces différents morceaux proviennent de fouilles faites par le donateur en 1873, en Asie-Mineure. Plusieurs sont décrits et gravés dans l'ouvrage intitulé *Milet et le golfe Latmique*, par O. Rayet et A. Thomas, t. II, p. 73 et 81, fig. 9, 10, 13, 14, 16.

46. *Inscription grecque* de 17 lignes. Décret des habitants d'Apollonie (de Thrace) en l'honneur d'Aischrion, fils de Posidippe.

(*couronne ornée de lierre.*)

ΕΔΟΞΕΤΗΒΟΥΛΗΚΑΙΤΩΔΗΜΩΤΩ
ΑΠΟΛΛΩΝΙΑΤΩΝΕΚΑΤΑΙΟΣΖΩΠΑ
ΕΙΠΕΝΕΠΕΙΔΗΑΙΣΧΡΙΩΝΠΟΣΕΙΔΙΠ
ΠΟΥΑΝΗΡΑΓΑΘΟΣΚΑΙΕΝΤΕΙΜΟΣ
ΑΡΕΤΗΚΑΙΔΟΞΗΚΕΚΟΣΜΗΜΕΝΟΣ
ΕΥΥΠΑΝΤΗΤΟΣΔΗΜΟΣΙΑΤΕ
ΚΑΙΙΔΙΑΕΑΥΤΟΝΤΕΑΠΟΔΕΙΚΝΥ
ΜΕΝΟΣΤΟΙΣΕΝΤΥΝΧΑΝΟΥΣΙ
ΕΥΧΡΗΣΤΟΝΚΑΙΣΥΜΦΟΡΟΝΤΗ
ΤΕΠΟΛΕΙΜΗΤΕΚΟΠΟΥΦΕΙΣΑΜΕ
ΝΟΣΜΗΤΕΔΑΠΑΝΗΣΑΛΛΑΠΟΙ
ΩΝΤΑΑΡΙΣΤΑ ΚΑΙ ΠΡΑΣΣΩΝ
ΤΗΣΤΕΕΑΥΤΟΥΚΑΛΟΚΑΙΑΓΑΘΙ
ΑΣ ΛΑΜΒΑΝΩΝΚΑΡΠΟΥΣΓΥΜΝΑ
ΣΙΑΡΧΗΣΑΣΔΕΤΕΛΕΙΩΣ ΚΑΙ Α
.... ΠΑΝΓΕΛΛΟΜΕΝΟΣ
..........................ϽΥΠΑΙΛΙ ......

La partie inférieure est brisée ; les deux dernières lignes sont très endommagées ; l'inscription est réglée.
Sizeboli, l'ancienne *Apollonie de Thrace*, près du golfe de Burgas. — Don de M. XAVIER DECLOUX, vice-consul de France à Burgas.
Haut., 0,64 ; larg., 0,42. Marbre blanc.

47. *Stèle, à fronton* triangulaire, portant une *inscription grecque.*

ΛΟΚΡΙΩΝ | ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΟΣ
ΤΟΞΟΤΑΣ | ΕΥΚΛΕΟΣ
ΚΟΡΙΝΘΙΟΣ | ΚΟΡΙΝΘΙΟΣ

Le haut du fronton et le bas de la stèle sont brisés.

Haut., 0,35; larg., 0,35. Marbre pentélique.

48. Fragment d'une *inscription grecque* brisée à gauche.

ΜΑΦΙΔΙΠΠΟΥΓΥΝΗ
ΩΝΤΟΣΤΟΥΑΡΧΕΛΕ
ΗΣΑΣΑΕΝΕΚΑΥΣΣ
ΩΣΕΤΗΝΘΕ... (forsan ΘΕΟΝ)

Thasos.

Haut., 0,12; larg., 0,20. Marbre blanc.
Publié par Miller, *Rev. archéol.*, nouvelle série, t. XXVII, p. 415.

49. Fragment d'une *inscription grecque.*

ΝΙΛΙΤΙ
ΝΠΟΛΛΑΗCΗ
ΝΤΑΚΑΙΚΑΜΕ
ΗΕΥΦΡΥΛΛΟΥ
ΤΗΝΑΙΑΥΤΩΝ
CΝΑΠΟΛΙΝΑ
ΑΤΗΝ ΑΥΡ
ΟΛΩΝΟΣ

Thasos.

Conze, *Reise auf den Inseln des Thrakischen*, Meeres, taf. XVI, n. 7.
Haut., 0,21; larg., 0,20. Marbre blanc.

50. Fragment d'une *inscription latine*, brisée en haut, à droite et en bas.

FILI
CISS
PHILO
ET·CI

Haut., 0,11; larg., 0,115. Marbre blanc.

51. Fragment d'un *bas-relief* représentant un *repas funèbre*. Un homme (dont la tête, le bout des jambes et l'avant-bras droit manquent), la poitrine nue, les jambes couvertes d'une draperie, est accoudé sur une kliné, son bras gauche repose sur deux coussins. Devant la kliné il reste les jambes d'une seconde figure assise et le haut d'une table chargée de mets.
Haut., 0,16; larg., 0,19. Marbre blanc.

52 Fragment de draperie.
Haut., 0,14. Marbre blanc.
Don de Mme veuve Miller (nos 47 à 52). — Ces morceaux proviennent de la collection de son mari défunt, M. Miller, membre de l'Institut.

53. Fragment d'une *inscription funéraire*, de l'époque romaine.

*coni*VGI·CA*rissimae*
....AV..........

Cherchell (Caesarea), Algérie.
Long., 0,10; larg., 0,75. Marbre blanc.
Don de M. Bauet, d'Elbeuf.

54. *Inscription funéraire* romaine.

D M S
C IVNIVSVIL
LATICVS PIVS
V A LXXVII
H S E

Carthage.
Haut., 0,35; larg., 0,365. Pierre.
Don de Mme la comtesse Carrelet, au nom de son défunt mari, le général de division comte Carrelet.

54. *Dioscure*, statue colossale. Il est représenté nu, debout, sous les traits d'un homme jeune; une chlamyde posée sur l'épaule gauche vient s'enrouler sur l'avant-bras droit. La tête est coiffée d'un bonnet de forme ovoïdale; la chevelure abondante et bouclée couvre le front et tombe en masse derrière le cou. La main gauche est à demi fermée; la main droite abaissée repose sur une tête de cheval sortant d'un fleuron et placée contre la jambe droite. — Manquent deux doigts de la main gauche (l'index et le doigt du milieu), un fragment de la main droite, la moitié inférieure de la jambe gauche avec le pied.

Carthage.

Haut., 2,68. Marbre blanc.

La statue est en trois morceaux : le torse rapporté de Carthage par MM. Babelon et Reinach; la tête, la jambe droite avec le cheval qui faisaient partie de la seconde collection d'Hérisson vendue à Londres le 31 mai 1886. Ces deux derniers morceaux nous ont été très gracieusement cédés par le Musée Britannique qui les avait achetés à cette vente.

(*A suivre.*) Ant. Héron de Villefosse.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

CABINET DES MÉDAILLES.

A la vente de pierres gravées de la collection Crignon de Montigny, le Cabinet des Médailles a fait les acquisitions suivantes.

N° 575 du catalogue de vente. Le serpent Chnoumis-Glycon, à la tête de lion nimbée. Au dessus, XNOYBIC ; à côté, ΓΑΥΚΩΝΑ ; et les trois S barrés ; dessous, IAΩ. Au revers, une légende magique en dix lignes. Cette pierre gravée, qui rappelle le culte du serpent Glycon, institué à Abonitychos, en Paphlagonie, par le devin Alexandre au second siècle de notre ère, est du plus haut intérêt, et l'on peut consulter à son sujet des articles de Fr. Lenormant dans la *Gazette archéologique*, t. IV, p. 179, et t. V, p. 184.

N° 582. Cachet de l'oculiste Titus Julius Attalus.

N° 683. Cachet de l'oculiste Aelius Fotinus.

N° 673. Camée du XVe siècle représentant saint Hubert (?) nimbé, à sheval, tenant un faucon et accompagné de son chien. Sardonyx.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 4 mai.

M. le baron de Baye communique à la Société la photographie d'une sculpture grossière découverte récemment dans la sépulture du Mas de l'Aveugle à Collergues (Gard).

M. H. de Villefosse lit une lettre de M. de Laurière relative à des inscriptions latines qu'il a vues à Aléria (Corse); il communique les photographies d'un sarcophage romain conservé à Ajaccio et celles de la figure dite d'Apriciani (canton de Vico, Corse). Il présente une inscription latine très importante trouvée dans la commune de Chagnon (Loire).

Séances des 11 et 18 mai 1887.

M. Flouest présente, de la part de M. de la Sizeranne, trois objets antiques se rapportant à la période de l'âge du bronze et trouvés à Rochetaillée, dans une sépulture.

M. Rey donne lecture d'un mémoire traitant de la topographie de la ville de Jérusalem au temps des croisades ; ce mémoire se divise en trois chapitres : le premier consacré aux murailles et portes de la ville; le second aux rues, églises, monastères et autres édifices, et le troisième à la topographie médiévale des environs immédiats de Jérusalem.

M. Mowat communique à la Société un travail de M. Julien, de Bordeaux, sur des inscriptions latines découvertes par lui à Toulon.

M. Babelon attire l'attention de la Société sur les importantes monnaies d'or romaines achetées par le Cabinet des Médailles à la vente de la collection de M. de Ponton d'Amécourt. La Société s'associe aux éloges donnés par M. Babelon à la libéralité de M. le baron de Witte qui a acheté à la vente d'Amécourt des monnaies d'or qu'il a données au Cabinet des Médailles ; à l'unanimité, des remerciements sont votés et seront adressés au généreux donateur.

M. l'abbé Thédenat communique à la Société : 1° de la part de M. l'abbé Laurent-Monnier, curé de Saint-Aubin, une stèle romaine trouvée à Tavaux (Jura) ; 2° des renseignements sur des travaux de démolition de la chapelle du collège de Jully qui remonte au XIIIe siècle.

M. Flouest soumet à l'examen de la Société, de la part de M. le vicaire général Desnoyers, associé correspondant à Orléans, un bracelet de poignet en bronze, portant une inscription en caractères latins dont il est impossible de trouver le sens.

M. Frossard lit une note sur les fouilles exécutées récemment dans la nécropole de Carmona, près de Séville.

M. Mowat communique, de la part de M. Lafaye, une note sur les sculptures et les inscriptions découvertes en Corse.

M. Courajod énumère divers objets récemment acquis par le Musée du Louvre, section des monuments de la Renaissance et du Moyen-Age ; il invite les membres de la Société à venir en prendre connaissance.

M. Ravaisson-Mollien présente quelques observations sur un buste de Vitellius en marbre, du Musée du Louvre, faussement réputé antique.

M. Babelon annonce à la Société que le Cabinet des Médailles vient de faire l'acquisition de deux cachets d'oculiste et d'une pierre gnostique portant le nom et l'image du dieu serpent Glycon dont le culte prit naissance à Abonitychos, en Paphlagonie, au IIe siècle de notre ère.

Séance du 1er juin 1887.

M. Morel, de Mirecourt, communique une série de torques, de chaînettes et autres objets gaulois trouvés à Vieil-Toulouse, à Courtivols (Marne) et à Avant-Fontenay (Aube).

M. Maître, de Nantes, présente des dessins et des photographies de statuettes, en terre cuite, de la Vénus gauloise, trouvées dans la Loire-Inférieure et à Caudebec.

M. Maxe-Verly communique les dessins d'une épée gauloise en bronze trouvée à Fains (Meuse).

M. Pilloy, de Saint-Quentin, présente divers objets en bronze trouvés dans une sépulture du IVe siècle à Vermand (Aisne).

SÉANCE DU 8 JUIN 1887.

La Société proclame M. le baron de Witte associé correspondant étranger honoraire, titre exceptionnel que M. de Witte mérite à tous égards par ses nombreux travaux, les grands services qu'il a rendus à l'archéologie et la donation qu'il vient de faire au Cabinet des Médailles.

M. GRELLET-BALGUERIE communique à la Société deux monnaies mérovingiennes, dont un triens d'or, trouvées dans les ruines d'une église de Saint-Pétronille, près La Réole (Gironde), et portant deux noms de monétaires.

M. MOWAT annonce, de la part de M. Audiat, que, dans la démolition des remparts de la ville de Saintes, on trouve un grand nombre de fragments d'architecture romaine et des inscriptions funéraires.

Il annonce également la découverte faite au Muy (Var), par M. le baron de Bonstetten, d'un cimetière gallo-romain et, entre autres antiquités, d'une inscription funéraire romaine.

M. HÉRON DE VILLEFOSSE lit une communication de M. Victor Quesné, d'Elbeuf, concernant divers objets romains trouvés aux environs de Caudebec-lès-Elbeuf.

NOUVELLES DIVERSES

VENTE D'ANTIQUITÉS CHYPRIOTES.

Le 27 mai et jours suivants, M. Hoffmann, expert, a vendu à l'hôtel Drouot une série considérable d'objets antiques trouvés à Arsinoé, en Chypre. Il s'agit de sculptures, d'inscriptions chypriotes, de poteries phéniciennes, de terres cuites et de bijoux, recueillis en 1885 et 1886, par M. Ohnefalsch Richter, dans les fouilles que ce savant a exécutées en Chypre où il a ouvert plus de quatre cents tombeaux. Parmi les objets les plus importants, nous citerons les suivants, en nous référant aux numéros du catalogue de vente :

46. Guttus orné d'une tête de taureau.	130 f
50. Guttus dont le goulot est formé par une femme	150
54. Guttus de même style	250
56. Autre	155
63. Deux têtes de taureau et figurines provenant de vases	160
67. Guttus orné d'une figurine de femme assise	150
82. Guttus couvert de frises ornementées (ancien style)	150
83. Autre	330
86 et 87. Deux lécythes	200
103. Coupe, avec l'inscription ΧΑΙΡΕ·ΚΑΙ·ΠΙΕΙ·ΕΥ	80
114. Pixis	160
117. Coupe. Joueuse de crotales	500
119. Coupe. Bacchus barbu	1.025
139. Rhyton	815
253. Grande statuette funéraire	110
254. Autre	100
262. Autre	255
266. Autre	755
290. Amphorisque en verre blanc	144
306. Pendeloque, bijou en or	300
321. Une paire de spirales en cuivre plaqué d'or	225
326. Deux petites bobines en or creux.	255
327. Collier en or	195
333. Une paire de bracelets en or	1.000
350. Lion dévorant un cheval. Pierre gravée portant en caractères chypriotes le nom ΑριστοϝαναΞ	285
357. Couronnement d'autel phénicien. Pierre calcaire	285
369. Sphinx. Pierre calcaire	550
372 à 380. Stèles à inscriptions chypriotes	390
402 et 403. Coupes archaïques	1.900
409. Coupe en verre bleu	258

VENTE DE LA COLLECTION DE PIERRES GRAVÉES DE M. DE MONTIGNY.

Le 23 mai 1887 et jours suivants, a eu lieu à l'hôtel Drouot la vente de la collection de pierres gravées de feu Crignon de Montigny (M. Hoffmann, expert). Nous donnons ci-dessous les prix d'adjudication des principales pierres, camées,

intailles, et autres monuments, en nous référant aux numéros du catalogue de vente.

51. Déesse égyptienne tenant un sceptre	80f
92. Deux personnages assis tenant l'un le sistre, l'autre un sceptre	116
93. Grande tête d'Isis	110
95. Lion dévorant un bouquetin. Scarabée phénicien	610
99. Scarabéoïde avec une inscription phénicienne	172
101. Un sphinx entre deux cynocéphales	260
104. Chimère à tête humaine	104
136. Cylindre assyrien	82
141. Cylindre assyrien	140
146. Cylindre assyrien	215
149. Cylindre assyrien	145
150. Cylindre assyrien	310
151. Buste de Sapor Ier. Saphirine.	400
161. Guerrier blessé et pansé par un médecin	161
162. Ephèbe et son cheval près d'une colonne	220
163. Ephèbe	155
176. Jeune guerrier (Amphiaraus)	300
178. Bouquetin mort	155
179. Chimère dévorant un bouquetin	179
241. Apollon citharède	615
271. Buste du Soleil	300
277. Buste d'un personnage romain	150
301. Buste du Soleil	100
307. Grylle formé de deux masques	200
319. Sanglier dévorant un faon	360
320. Dieu marin sur un crabe	220
332. Guerrier nu (Ajax) sur une proue	250
338. Tête d'Hercule	308
369. Buste avec la légende IVSTINA SEVERI	145
393. Tête de Bacchus	210
394. Victoire faisant une libation	300
397. Buste de femme	100
411. Tête de Bérénice	150
518. Buste de Mars	600
522. Tête de femme	300
526. Vénus assise	100
550. Navire avec l'inscription TYRRHENI	
575. Le serpent Chnoumis-Glycon	140
582. Cachet de l'oculiste Julius Attalus	290
583. Cachet de l'oculiste Aelius Fotinus	270
603. Amour ailé	200
604. Amour ailé	150
610. Jupiter assis	455
612. Buste d'un jeune homme	190
613. Bacchus et Ariadne	610
614. L'Aurore	2.300
615. Léda	400
624. Jeune fille	195
626. Victoire écrivant sur un bouclier	610
629. Bacchus et sa suite	380
635. Amour sur un char	635
644. Masques scéniques	610
648. Bacchante	810
652. Vénus	250
660. Enlèvement de Proserpine	435
661. Ephèbe et jeune fille	2.500
663. Buste de Léon III l'Isaurien	100
654. Le Christ	200
665. Buste d'un roi du Moyen-Age (saint Louis)	3.000
675. Jeune homme armé	465
755. Buste d'Omphale	390
777. Deux baigneuses	425
811. Horus. Bronze égyptien	620
812. La déesse Neit. Bronze égyptien	290

*
* *

GUILLAUME RICHARDIÈRE, ENLUMINEUR.

Dans le catalogue de la collection Raoul Richards, qui a été vendue à Paris du 6 au 10 juin, nous relevons, sous le n°320, la mention suivante, fort intéressante pour l'histoire de l'art français au XVIe siècle : « B au missel romain imprimé par Jacques Kerver (Paris, 1583) et richement enluminé pour le seigneur des Alymes, ambassadeur du duc de Savoie, par Guillaume Richardière, ainsi que l'indique la note suivante, écrite en lettres d'or, sur fond d'azur, au premier feuillet : *Je, Guillaume Richardierre, ay faict l'enluminure du present missal par le commandement de monseigneur des Alymes, ambassadeur de monseigneur le duc de Savoye en France, lequel l'ay achevé en cinq mois, aidé de deux compagnons, sans faire autre besoingne. Le dict seigneur m'a donné pour mes peines et sellon le marché faict pour l'enluminure seulement, cent quarante escus d'or soleil; la relieure a cousté quinze escus soleil; le missal en blanc trois escus soleil: en tout monte cent cinquante-huict escus. Faict à Paris, le premier aoust 1586.* » Riche reliure en marequin brun, rouge, vert, à compartiments, avec les armes du seigneur des Alymes. Boîte en velours rouge à clous de cuivre. — Les enluminures de ce missel, très finement exécu-

tées, et surtout la mention que nous venons de transcrire constituent un document fort intéressant pour l'art français; la reliure, d'une admirable conservation, était par elle-même une véritable œuvre d'art. Signalons aussi dans la même collection (n° 371) un monument curieux parce qu'il porte une signature; c'est un coffret en cuir noir estampé et gravé de forme barlongue, muni d'un couvercle à quatre rampants, retenu par des frettes de fer dont l'une forme le moraillon. Toute sa surface est ornée de compartiments renfermant des feuillages, des animaux ou des écussons bandés. Sur le dessous, orné d'une fleur à quatre pétales, on lit, tracée à la pointe, l'inscription suivante en écriture cursive : *Magister Americus de Arzago fecit.* Ce coffret italien du XIV[e] siècle, de 22 centimètres de long, est un des rares monuments de ce genre qui porte une signature. É. M.

*
* *

COLLECTION DE M. LE COMMANDANT MARCHAND.

M. J. Letaille, qui a exploré déjà plusieurs fois la Tunisie au point de vue archéologique, vient de faire une nouvelle tournée dans la Régence; pendant un séjour de quelques semaines à Tunis, il a pu visiter et étudier les monuments antiques réunis par M. le commandant Marchand dans sa propriété de l'Ariana, près Tunis. Cette collection comprend 52 stèles ou inscriptions puniques provenant de Carthage, une trentaine d'inscriptions latines ou grecques, vingt-cinq lampes romaines, dont plusieurs avec inscriptions, une belle suite de médailles, de nombreux fragments de statues et de bas-reliefs, et, en outre, dix têtes d'empereurs ou de divinités. Les stèles puniques, qui forment une suite particulièrement intéressante, ont été communiquées en estampage à l'Académie des inscriptions et belles-lettres par M. Renan dans la séance du 17 juin 1887. Le savant éditeur du *Corpus inscriptionum semiticarum* s'est particulièrement étendu sur l'intérêt que présentent plusieurs de ces monuments qui offrent des représentations extrêmement rares dans l'art punique; il a signalé surtout les trois stèles dont nous donnons les croquis d'après les estampages de M. Letaille. L'une représente un banquet funèbre, l'autre un sacrifice; la troisième enfin offre, au dessous de l'inscription, la représentation d'un lièvre ou d'un lapin. On sait que cette figure n'a été signalée encore qu'une seule fois par M. Renan, et d'après un document qui prêtait à la discussion, dans le *Corpus inscriptionum*. Cette nouvelle stèle vient confirmer les conjectures du savant académicien et lever tous les doutes que pouvait présenter la signification de ce symbole. Les estampages de ces stèles seront prochainement





Monuments puniques de la collection de M. le commandant Marchand.

publiés dans le dernier fascicule du *Corpus*. Nous sommes heureux de pouvoir, grâce à l'obligeance de M. Letaille, mettre sous les yeux du lecteur les figures des plus intéressants spécimens de cette collection.

É. M.

*
* *

On a découvert à Carthage un certain nombre d'inscriptions grecques et latines en l'honneur du dieu Sarapis; on y a trouvé également des bustes de ce dieu. Il ne peut donc y avoir aucun doute sur l'existence dans cette ville d'un ancien sanctuaire de Sarapis.

M. Joseph Letaille, dont les fructueux voyages en Afrique ont été si utiles aux épigraphistes, a eu l'obligeance de me rapporter récemment l'estampage d'une petite inscription grecque qui vient s'ajouter aux découvertes précédentes et confirmer l'existence du temple en question. Cette inscription, malheureusement mutilée, est gravée en caractères assez fins sur un petit autel en pierre, avec base et corniche; la partie inscrite mesure en longueur 0m 15, en largeur 0m 13. Le monument fait partie de la belle collection d'antiquités que M. le commandant Marchand a réunies dans sa propriété de l'Ariana, près de Tunis; il a été acheté à un Arabe qui l'avait découvert à Carthage. On y lit :

ΥΠΕΡ ΦΛΑΟΥΙΑC
ΘΥΓΑΤΡΟCΑΥΤΩΝ
////Υ/////////ΑCΧΑΡΙΝ
ЄΠΑΓΑΘΩΑΝЄΘΗ
ΚЄΝ
ΔΙΗΛΙΩΜЄΓΑΛΩ
ΠΑΝΘЄΩCΑΡΑΠΙΔΙ

A la ligne 3, il faut lire sans doute

[illegible]Υ[illegible]ΑCΧΑΡΙΝ

On voit que ce petit texte doit être rapproché des inscriptions nos 1002 à 1007 du tome VIII du *Corpus* latin et des communications que j'ai déjà faites à la Société des Antiquaires de France sur le même sujet (cf. *Bulletin* 1880, p. 284 à 288, et 1881, p. 254 à 266).

J'ajoute que, d'après un renseignement qui m'est fourni par M. Letaille, l'inscription d'*Aurelius Pasinicus* (*Bulletin des Antiquaires*, 1881, p. 265) est gravée sur la partie antérieure d'un sphinx, en marbre noir, au dessous même de la tête du sphinx et que ce monument fait aujourd'hui partie de la collection du commandant Marchand. A. Héron de Villefosse.

BIBLIOGRAPHIE

24. Bode (W.). Italienische Bildhauer der Renaissance Studien zur Geschischte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemælde in den kœnigl. Museen zu Berlin. Berlin, Spemann, 1887, in-8°, 300 p., fig.

Ce volume est la réunion des articles publiés par le savant directeur des Musées de Berlin, dans l'*Annuaire* des mêmes Musées depuis 1881. Rien ne montre mieux l'activité déployée par l'auteur pour l'enrichissement et la mise en bon ordre des collections du Musée de Berlin que ces excellents mémoires où, à propos des sculptures possédées anciennement ou acquises dans ces derniers temps, M. Bode nous donne en substance une véritable histoire de la sculpture italienne : l'école de Pise, Donatello et son école, les della Robbia, Verrochio, le type féminin dans la sculpture du xve siècle, les sculpteurs florentins de la seconde moitié du xve siècle, les portraits sculptés du xve siècle italien, voilà des cadres dans lesquels, si je ne me trompe, on peut faire rentrer presque tout ce que nous savons du xve siècle italien. Mais ce qui fait le prix des mémoires de M. Bode, c'est que toutes ses conclusions sont le fruit d'analyses et d'observations absolument personnelles; nul plus que lui n'est l'ennemi des opinions qui représentent une moyenne de vérité basée sur toute une série de livres de seconde main, cette méthode du *consentement universel*, si elle peut donner naissance à des livres parfois utiles en ce qu'ils présentent l'état d'une question, n'est point de nature à faire progresser l'histoire de l'art. Suivant en cela l'exemple de Burckhardt, dont il a continué l'œuvre, M. Bode s'est formé une opinion en contemplant les monuments, et d'heureuses découvertes sont venues plus d'une fois confirmer la justesse de son diagnostic. Est-ce à dire que parfois ce système n'ait point ses dangers? Peut-être certaines conclusions, par exemple, ce qui est dit au sujet du prétendu tableau de Léonard de Vinci du Musée de Berlin, sont-elles attaquables. Mais quand on songe combien de difficultés présentent de pareilles études, et surtout combien sont peu solides bien des attributions que la grande majorité des historiens de l'art ne songent pas à mettre en doute, combien diffèrent entre eux les jugements que les hommes les plus compétents portent sur une même œuvre, on sera disposé à être très indulgent pour une opinion que les simples *dilettanti* ont traitée d'absurde.

Deux chapitres consacrés à la statue en marbre de saint Jean jeune, dont l'attribution à Michel-Ange a été bien à tort contestée, et à Jacopo Sansovino, terminent ce livre, dans ce dernier mémoire, M. Bode attire l'attention sur tout un groupe de sculpteurs polychromes qui, par leur style maniéré et pompeux, appartiennent bien au

XVIe siècle, mais qui, par certains côtés, se rattachent aux sculpteurs de la première Renaissance. L'auteur a été le premier à signaler ces très intéressantes sculptures, dont l'attribution, aussi certaine que possible, ajoute un curieux chapitre à l'œuvre de Sansovino.

ÉMILE MOLINIER.

25. BONNAFFÉ (Edmond). Le meuble en France au XVIe siècle. Paris, Rouam, 1887, in-4°, 288 p. 120 dessins.

Le livre de M. Bonnaffé a le double avantage de s'appliquer à un sujet bien délimité et à une série de monuments qui font le plus grand honneur à notre art français. Le meuble du XVIe siècle, ainsi que le remarque fort judicieusement l'auteur, est peut-être ce qu'il y a de plus français dans notre art de la Renaissance. S'ils empruntent certaines formes aux artistes étrangers, si l'art italien leur fournit certains motifs de décoration, les huchiers français font tous leurs efforts pour faire valoir la matière qu'ils mettent en œuvre, au rebours des Italiens qui s'appliquent à la déguiser et à en cacher la véritable nature. Le livre de M. Bonnaffé complète très heureusement l'ouvrage de M. de Champeaux que nous avons annoncé ici même lors de son apparition; conçu sur un plan moins vaste, ce livre nous offre des observations plus approfondies que celles que l'on peut demander à un ouvrage qui embrasse l'histoire générale du meuble. Tout ou à peu près tout était à faire, car la plupart des beaux meubles de la Renaissance, qui font l'honneur des Musées ou des collections particulières, nous sont parvenus sans état civil; on ne connaît que fort peu de chose de leur origine, de leur patrie, des huchiers qui les ont construits. Il fallait donc rétablir des filiations multiples et embrouillées. L'auteur, familiarisé depuis longtemps avec l'art du bois dont il a rassemblé avec amour de superbes spécimens, est arrivé, grâce à une série d'observations minutieuses, grâce aussi à l'examen des pièces moins somptueuses, mais très caractéristiques, qui n'ont point quitté leur pays d'origine, à refaire la géographie du meuble français du XVIe siècle. Les ateliers des huchiers du Nord, de la Normandie, de l'Ile-de-France, de la Champagne, de la Bourgogne, du Lyonnais, de l'Auvergne, du Languedoc, de la Gascogne, sont tour à tour passés en revue par lui; il nous en montre les caractères particuliers et, à l'aide d'excellents dessins exécutés par M. Deville avec une rare précision, il nous met à même d'apprécier le style de chaque province et de chaque époque. Une seconde partie contient la monographie des principales pièces de l'ameublement du XVIe siècle : le coffre, le dressoir, l'armoire, la table, le lit, le siège. Cette partie, non moins utile que la première, permet de saisir dans leur ensemble les modifications apportées par la mode à chaque meuble pendant tout un siècle. Rien n'est plus précieux que cette série chronologique établie au moyen de modèles authentiques, complétée par la description des appartements que ces meubles étaient destinés à décorer. Un dernier chapitre accompagné de pièces justificatives nous retrace l'histoire de la corporation des huchiers, ces maîtres qui ont produit tant de chefs-d'œuvre, mais dont les noms, sinon les ouvrages, sont voués à l'oubli.

L'exécution matérielle du livre est excellente; quant à la forme, M. Bonnaffé l'a ciselée, mieux que le meilleur huchier, avec le talent dont il nous a déjà donné tant de preuves. Nous permettra-t-il, toutefois, une petite observation au sujet de l'emploi du mot *ogive* (p. 22 et 23) qui n'a pas de sens dans l'acception où il l'emploie, en l'opposant au terme *plein cintre*. Il est vrai que M. Bonnaffé peut se réclamer du *Dictionnaire de l'Académie* où la croisée d'ogive est assimilée à la fenêtre surmontée d'un arc en tiers point, deux choses cependant bien différentes; Littré est aussi tombé, en partie, dans ce travers, mais ni l'Académie, ni Littré ne peuvent avoir la prétention de donner des définitions justes de termes techniques dont la signification ne leur était guère connue que par la littérature romantique. M. Bonnaffé aime trop la précision et déteste trop la routine pour propager, grâce à son beau livre, que tous les amateurs liront, une erreur de ce genre.

ÉMILE MOLINIER.

26. DUCOURTIEUX (P.). Les environs de Limoges d'après les plans des émailleurs. Limoges, Ducourtieux, 1887, in-8°, 12 p. (Extr. du *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, t. XXIV.)

Notice sur plusieurs plans dont deux ont été exécutés par Jean Court dit Vigier et par Léonard Limosin.

27. PALUSTRE (Léon). La Renaissance en France. Dessins et gravures sous la direction d'Eugène Sadoux. T. I, II. Paris, Quantin, 2 vol. in-fol.

Si nous parlons ici de l'ouvrage de M. Palustre, c'est moins pour en faire un compte rendu que pour en annoncer la continuation, puisque ces deux volumes, parus depuis longtemps, sont aujourd'hui dans toutes les mains. C'est là un gros morceau de l'œuvre immense entreprise par M. Palustre et certainement c'est dans la partie de la France qu'il a décrite que se trouvent les monuments les plus intéressants de la Renaissance française, bien qu'ils soient, en apparence du moins, les plus connus parmi les spécimens de l'architecture du XVIe siècle. La Flandre, l'Artois et la Picardie, l'Ile-de-France et la Normandie, voilà certes un vaste champ pour exercer la sagacité d'un archéologue, même quand on se restreint à l'époque bien déterminée dont M. Palustre veut faire une étude spéciale, il y a cependant de quoi effrayer un savant moins courageux que lui; quand on songe qu'il veut étendre cette enquête à toute la France et poursuit en ce moment la continuation de cette œuvre, il y a de quoi témoigner quelque crainte à l'idée de la masse de monuments et de documents de toute nature qu'il lui faudra encore étudier. Nous n'avons point ici la place nécessaire pour faire de l'ouvrage de M. Palustre l'étude approfondie qu'il mériterait. Cette critique serait longue puisqu'il faudrait reprendre pas à pas tout le travail de l'auteur; et semblable travail serait en somme assez stérile puisque, si l'on peut sur certains points discuter ses opinions ou apporter, pour ou contre les arguments qu'il fait valoir, de nouveaux documents, l'ensemble du livre n'en resterait pas moins lui-même un véritable monument élevé à nos monuments de la Renaissance française. Bien que nous soyons loin de partager les opinions de M. Palustre sur un certain nombre

de points sur lesquels le débat restera encore longtemps ouvert, parce que, en fait d'œuvres d'art, personne ne saurait porter un jugement définitif, que des questions de goût ou de mode peuvent modifier du jour au lendemain, nous ne pouvons cependant nous empêcher d'admirer son œuvre dans laquelle il a mis beaucoup de passion. D'aucuns penseront que c'est un défaut et que l'érudit et l'archéologue, qui, après trois ou quatre siècles, étudient les monuments du passé, devraient le faire avec le calme et la sérénité qui sied à l'impartiale justice dont ils deviennent les représentants.

Tel n'est pas notre avis, et si la passion peut, en archéologie comme en autre chose, vous entraîner parfois trop loin, n'est-elle pas aussi nécessaire pour vivifier une œuvre et vous soutenir dans le cours d'un travail qui, accompli avec un calme absolu, finirait par amener forcément la satiété et peut-être le dégoût ? Nos successeurs jugeront, feront la part du bon et du mauvais, mais ne sauraient certainement se plaindre que M. Palustre ait osé tracer dans son entier le tableau de la Renaissance française; et il fallait assurément beaucoup de courage pour le tenter, car il s'agissait de présenter la synthèse de documents ou de monuments dont l'analyse est encore souvent à faire; de se mouvoir au milieu d'un nombre prodigieux d'erreurs de toutes sortes et de ne point se laisser intimider par des jugements qui font encore loi aujourd'hui.

M. Palustre a pensé que son texte devait être éclairé aussi souvent que possible par une illustration à la hauteur du luxe typographique qu'il déployait pour son ouvrage. Les illustrations exécutées par M. Sadoux ou sous sa direction ne laissent en général rien à désirer au point de vue artistique : la *Renaissance en France* est ce que l'on peut appeler un beau livre et fait le plus grand honneur à l'éditeur qui l'a entrepris; mais peut-être les archéologues de profession trouveront-ils que l'on a un peu abusé de l'eau-forte qui, excellente pour traiter l'architecture au point de vue pittoresque, est insuffisante quand il s'agit de donner des profils et des relevés exacts. A ce point de vue, nous possédons aujourd'hui des procédés de reproduction assez perfectionnés pour ne pas craindre de les employer dans un livre de luxe de peur de nuire à l'unité et à la beauté de l'œuvre ; on aurait certainement pu user de divers systèmes d'illustrations qui pour avoir un côté mécanique n'en sont pas moins excellents. Ceci est une critique de détail à laquelle s'associeront les seuls archéologues, car, pour le grand public, il lui suffit d'avoir une jolie gravure, l'exactitude lui importe peu. Ce n'est pas d'ailleurs un tel reproche que l'on peut faire aux illustrations de M. Sadoux qui sont aussi exactes que possible, étant donné le procédé employé.

Énumérons rapidement les monuments étudiés ou gravés dans ces deux premiers volumes de la *Renaissance en France*. Tome I. *Département du Nord* : Bourse de Lille; clocher de Saint-Amand-les-Eaux, près Valenciennes; tombeau de Charles de Lalaing, au Musée de Douai; la maison des Rémy, à Douai. — *Pas-de-Calais* : Hôtel de Ville d'Arras; bailliage d'Aire. — *Somme* : La porte Montre-Écu et la maison de la rue des Vergeaux, à Amiens; l'église Saint-Vulfran à Abbeville; le tombeau de Raoul de Launoy, à Folleville. — *Oise* : La cathédrale de Beauvais (chapitre particulièrement intéressant sur les vitraux de Beauvais); château de Sarcus; Chantilly; Huleux. — *Aisne* : Saint-Martin de Laon; La Ferté-Milon; Anizy; Fère-en-Tardenois; Villers-Cotterets. — *Seine-et-Marne* : Brie-Comte-Robert; Othis; maison dite de François Ier (au Cours-la-Reine); Nantouillet; Montceaux; Fontainebleau. — *Seine-et-Oise* : Le Mesnil-Aubry; Luzarches; Magny, Vétheuil, Montfort-l'Amaury, Villeneuve-Saint-Georges, Saint-Germain-en-Laye, Écouen, La Muette, Nantes. — *Seine* : Saint-Maur, Vincennes, Saint-Denis, Paris. — *Normandie* : Rouen, Gisors, Pont-Audemer, Ivry, Les Andelys, Argentan, Caen, Chanteloup, Lessay, Coutances, Gaillon.

Cette trop rapide énumération, dans laquelle nous omettons un très grand nombre de monuments capitaux, montre assez quelle importance a le travail de M. Palustre. Il ne nous reste qu'à souhaiter qu'il puisse étendre son enquête à toute la France, enquête qui devient de plus en plus difficile à conduire à mesure qu'il s'éloigne du Nord. Nous y reviendrons du reste prochainement en rendant compte des fascicules parus depuis la mise au jour des deux premiers volumes.

E. MOLINIER.

28. Ruelle (Ch.-E.). Bibliographie générale des Gaules. Répertoire systématique et alphabétique des ouvrages, mémoires et notices concernant l'histoire, la topographie, la religion, les antiquités et le langage de la Gaule jusqu'à la fin du ve siècle. Paris, Champion, 1886. In-8°, 1732 col.

La *Bibliographie des Gaules*, qu'après six ans de travail M. Ruelle vient de terminer, est destinée à rendre de réels services à l'archéologie gauloise et romaine; sous une forme méthodique, elle contient les titres de tous les livres ou mémoires relatifs à ces questions, publiés avant 1871. Elle se compose de deux parties distinctes : un catalogue méthodique et un catalogue alphabétique. Cette double division s'imposait et il n'aurait guère été possible au moyen d'une simple table alphabétique, qui d'ailleurs existe, de suppléer l'une ou l'autre. Peut-être faut-il cependant regretter que l'auteur ait cru devoir faire entrer dans son ouvrage un certain nombre de livres qui n'ont que des rapports très éloignés avec le sujet bien déterminé dont il se proposait de nous donner la bibliographie; il est évident qu'à ce compte toutes les histoires générales de France devraient être citées — bonnes ou mauvaises — et cependant il n'est pas probable que ce soit là ce que rechercheront ceux qui feuilletteront la *Bibliographie des Gaules*. Mais ce n'est là qu'un léger défaut, un excès qu'il ne faut pas blâmer outre mesure puisqu'il est le résultat du désir d'être aussi complet que possible. Il n'en est pas moins vrai que la première partie, qui contient les titres de plus de onze mille articles, aussi bien que la seconde, sont des répertoires absolument indispensables pour quiconque s'occupe de nos antiquités nationales, et nous ne pouvons que féliciter l'auteur d'avoir, à lui seul et avec une opiniâtreté qui fait son éloge, mené à bien une œuvre difficile, fastidieuse et du genre de celles dont on ne relève guère que les défauts sans tenir compte des services journaliers qu'elles vous rendent.

E. MOLINIER.

PÉRIODIQUES

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

OCTOBRE 1886.

MICHEL (André). Le Musée de Brunswick. — GEYMÜLLER (Baron H. de). Les derniers travaux sur Léonard de Vinci (fin). — MAGNE (L.). Le musée du vitrail. — COURAJOD (L.). L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antique au XVe et au XVIe siècle (fin). — HYMANS (H.). L'exposition rétrospective de Bruxelles. — PÉRATÉ (A.). Correspondance d'Italie. L'*exultet* de Bari, les fresques d'Assise et de Montefalco.

NOVEMBRE 1886.

POTTIER (Ed.). Les antiquités de Suse rapportées par la mission Dieulafoy, au Musée du Louvre. — MANTZ (P.). Une tournée en Auvergne. Andrea Mantegna et Benedetto Ghirlandajo à Aigueperse. — MICHEL (E.). Gérard Ter Borch et sa famille. — PLON (E.). Les sculpteurs de Charles-Quint et de Philippe II : Leone Leoni et Pompeo Leoni. — HYMANS (H.). Exposition rétrospective de Bruxelles (fin). Exposition rétrospective de Dusseldorf.

DÉCEMBRE 1886.

CROWE (J.-A.). Sandro Botticelli (fin). — MICHEL (A.). Le Musée de Brunswick (suite). — PHILIPPS (C.). Les dernières acquisitions de la Nationale-Gallery.

JANVIER 1887.

MICHEL (A.). Le Musée de Brunswick (fin). — BONNAFFÉ (E.). Études sur le meuble en France au XVIe siècle (suite). — MICHEL (E.). Gérard Ter Borch et sa famille (suite). — BAPST (G.). Les diamants de la Couronne. Le Sancy et le Miroir de Portugal.

FÉVRIER 1887.

COLLIGNON (M.). La sculpture antique au British Museum. — MANTZ (P.). Une tournée en Auvergne (suite). — MICHEL (E.). Gérard Ter Borch et sa famille (fin). — BONNAFFÉ (E.). Études sur le meuble en France au XVIe siècle (fin). — DARCEL (A.). L'Art dans les Flandres avant le XVe siècle. — EPHRUSSI (C.). Les dessins d'ornements de Hans Holbein le jeune. — DURAND-GRÉVILLE (E.). Les nouveaux documents hollandais sur la *Ronde de Nuit*, de Rembrandt.

MARS 1887.

RÉVILLOUT (E.). Coup d'œil sur l'art égyptien à propos d'une tête de l'ancien empire au Musée du Louvre. — PÉRATÉ (A.). Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer de Dante. — BODE (W.). La Renaissance au Musée de Berlin. — BAPST (G.). Les diamants de la Couronne. Le Sancy et le Miroir de Portugal (fin). — HAMEL (M.). Exposition de tableaux de maîtres anciens au profit des inondés du Midi. — PHILIPPS (C.). Correspondance d'Angleterre. — PÉRATÉ (A.). Correspondance d'Italie.

AVRIL 1887.

DARCEL (A.). L'Art dans les Flandres avant le XVe siècle (fin). — RIVOLI (Duc de). Études sur les triomphes de Pétrarque. — PROST (B.). Quelques documents sur l'histoire des arts en France d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen. — REINACH (S.). Courrier de l'Art antique. — PIGEON (A.). Le mouvement des arts en Allemagne. — HYMANS (H.). Correspondance de Belgique.

MAI 1887.

MOLINIER (E.). Le trésor de Saint-Marc à Venise. — COLLIGNON (M.). La sculpture antique au British Museum (fin). — BODE (W.). La Renaissance au Musée de Berlin (suite). — HYMANS (H.). Le maître aux banderoles.

JUIN 1887.

GRUYER (A.). Léonard de Vinci au Musée du Louvre.

L'ART

N° 539. BONNAFFÉ (E.). L'art du bois. Les écoles françaises au XVIe siècle. Ile de France (suite).

N° 540. VEYRAN (L. de). Les Fragonard de Grasse. — LAFOND (Paul). L'histoire de Psyché. Suite de tapisseries du XVIe siècle au château de Pau. — BAPST (G.). Les Germain.

N° 541. BONNAFFÉ (E.). L'art du bois. Les écoles françaises au XVIe siècle. Bourgogne. Franche-Comté. — COURNAULT (C.). Ligier Richier, statuaire lorrain (1500-1567). — MOLINIER (E.). Le Musée Correr à Venise. — BAPST (G.). Les Germain.

Nº 542. Yriarte (Ch.). Les collections de Chantilly. Le Musée de Condé. — Bapst (G.). Les Germain.

Nº 543. Molinier (E.). La sculpture au Musée Correr. — Cournault (C.). Ligier Richier, statuaire lorrain (suite).

Nº 544. Cournault (C.). Ligier Richier, statuaire lorrain (suite). — Bonnaffé (E.). Les écoles françaises du xviᵉ siècle. Lyonnais, Bourbonnais, Dauphiné.

Nº 545. Yriarte (C.). Les collections de Chantilly. Le Musée Condé. Les collections. La peinture.

Nº 546. Yriarte (C.). Les collections de Chantilly. La peinture française. — Garnier (E.). Les industries d'art dans l'ancienne France. Études sur les musées et les collections de province.

Nº 547. Molinier (E.). La sculpture au Musée Correr (suite). — Garnier (E.). Les industries d'art dans l'ancienne France (suite).

Nº 548. Bonnaffé (E.). L'art du bois. Les écoles françaises du xviᵉ siècle. Auvergne, Languedoc et Gascogne.

Nº 549. Bonnaffé (E.). L'imagerie en bois.

Nº 550. Müntz (E.). L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci.

Nº 552. Cournault (C.). Ligier Richier, statuaire lorrain.

Nº 553. Yriarte (C.). Les collections de Chantilly. Le Musée Condé.

BULLETIN MONUMENTAL

1886. Nº 5.

Lahondès (J. de). Les prieurés de Saint-Sernin de Toulouse dans le pays de Foix (suite). — Laurière (J. de). Promenade archéologique dans le Val d'Aran (suite). — Chardin. Recueil de peintures et de sculptures héraldiques. Cathédrale de Tréguier. — Bernard. Découverte de reliques dans l'autel de l'église de Valcabrère (Haute-Garonne). Congrès de Namur. — Nadaillac (Mis de). La grotte de la Bicheaux-Roches, à Spy. — Marsy (Comte de). L'archéologie monumentale à l'exposition des Beaux-Arts à Paris, en 1886. — Chronique.

1886. Nº 6.

Dion (A. de). Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons-sur-Marne. — Berthelé (J.). Recherches critiques sur trois architectes poitevins. — Lauzun (Ph.) et Tholin (G.). Croix de carrefour à Sauveterre. — Lafond (P.). Abbaye de Saint-Savin-de-Lavedan. — Buhot de Kersers. Essai de classification des enceintes fortifiées en terre. — Fleury (G.). Notes sur quelques fortifications du xᵉ au xiiiᵉ siècle dans le Maine. — Chronique.

1887. Nº 1.

Lafond (P.). Abbaye de Saint-Savin-de-Lavedan (fin). — Berthelé (J.). Trois architectes poitevins de la fin du xiᵉ siècle. — Laurière (J. de). Excursion archéologique dans le Val d'Aran (fin). — Blanchetière. Les ruines du château féodal de Billy (Allier). — Monclar (Marquis de). Notes sur l'église et sur les restes du château de Methamis (Vaucluse). — Chronique.

1887. Nº 2.

Berthelé (J.). Trois architectes poitevins de la fin du xiᵉ siècle (fin). — Beaurepaire (E. de). Une maison du xviᵉ siècle à décoration polychrôme à Caen. — Nodet (H.). Le château de Najac en Rouergue. Étude d'architecture militaire au xiiiᵉ siècle. — Chronique.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES ET SCIENTIFIQUES

1886. Nº 1.

Demay. Rapport sur un inventaire des ornements et joyaux de l'église collégiale de Saint-Omer en 1557. — Reinach (S.) et Babelon (E.). Recherches archéologiques en Tunisie. — Deschamps de Pas. Inventaire des ornements, reliquaires, etc., de l'église collégiale de Saint-Omer en 1557. — Cagnat et Reinach (S.). Exploration de la vallée supérieure de l'Oued Tin.

1886 Nº 2.

Lasteyrie (R. de). Rapport sur une inscription de Tournus, communiquée par M. Lex. — Robert (C.). Rapport sur un projet de publication des papiers de Léon Renier. — Chabouillet. Bas-relief représentant Mercure ; rapport sur une communication de M. Michel Hardy. — Darcel (A.). Notes sur les tapisseries des ducs de Lorraine. — Darcel (A.). Inventaire des meubles et joyaux de la cathédrale de Châlons en 1410 ; rapport sur une communication de M. Pélicier. — Maxe-Werly. Fonts baptismaux de l'église de Ribemont (Aisne). — Blanchère (De la). Extraits de deux rapports relatifs à la mission de M. Letaille en Tunisie. — Belenet (De). Note sur l'Enfida et la vallée de l'Oued-Mahrouf. — Blanchère (De la). Découvertes archéologiques à Carthage et dans la presqu'île

du cap Bon. — Héron de Villefosse (A.). Fouilles du cimetière chrétien et de la basilique de Damous-Karita, à Carthage; rapport sur une communication du P. Delattre. — Delattre (P.). Notice sur la basilique chrétienne découverte à Damous-Karita, près Carthage. — Cagnat. Ruines romaines du nord de la Tunisie; rapport sur une communication de M. le lieutenant Boyé.

1886. N° 3.

Cessac (De). Sépulture du connétable d'Armagnac au monastère des Célestins des Ternes, commune de Pionnat, canton de Jarnages (Creuse). — Héron de Villefosse (A.). Découverte d'une inscription et de vases en bronze à Apt (Vaucluse); rapport sur une communication de M. Morel. — Cessac (De). Le boisseau en pierre de la ville de Chénérailles (Creuse). — Croix (P. de la). Cimetières et sarcophages mérovingiens du Poitou. — Congrès de la Sorbonne. — Bazin. Communication sur une inscription d'Antibes. — Valette et Lasteyrie (R. de). Communication sur la pierre Constantine au Musée de Cahors. — Discussion sur les écoles d'architecture de l'époque romane entre MM. Anthyme Saint-Paul, l'abbé Muller, de Lasteyrie, Lefèvre-Pontalis.—Barthélemy (A. de). Rapport sur les fouilles exécutées par M. l'abbé Cérès à Graufesenque (Aveyron). — Héron de Villefosse (A.). Rapport sur les fouilles exécutées par M. Léon Maître à Mauves (Loire-Inférieure). — Maître (L.). La station romaine de Mauves (Loire-Inférieure). — Terninck (A.). Un coin du cimetière gallo-romain d'Arras. — Lefèvre-Pontalis (E.). La dédicace de la cathédrale de Soissons en 1479. — Durand (G.). La croix de Behen (Somme). — Noë (De la). La fortification ancienne dans l'arrondissement de Mamers; rapport sur une communication de M. Fleury.

1886. N° 4.

Robert (C.). Rapport sur des inscriptions romaines communiquées par M. L. Rostan. — Bertrand (A.). Rapport sur une note de M. Morel relative aux fibules dites *à pincettes*. — Brun. Sculptures grecques de la bibliothèque municipale de Nice.— Héron de Villefosse (A.). Inscriptions funéraires découvertes à Nîmes. — Lasteyrie (R. de). Document inédit sur un des architectes de la cathédrale d'Amiens au XIII[e] siècle, rapport sur une communication de M. Georges Durand. — Le Blant (E.). Découverte d'une inscription chrétienne à Philippeville (Algérie), rapport sur une communication de M. Gouilly. — Robert (C.). La commune de Bellone et les antiquités qui s'y trouvent, rapport sur une communication de M. Terninck. — Darcel (A.). Rapport sur le procès-verbal de vente des bijoux de Louise de Clermont, comtesse de Tonnerre. — Quantin. Acte de vente de bijoux et vaisselle par Louise de Clermont, comtesse de Tonnerre, en 1553. — Durand (G.). Tombe de Guy, abbé de Chamouzet, communication de M. Georges Durand. — Barthélemy (D[r]). Documents inédits sur les argentiers et les brodeurs à Marseille pendant les XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles. — Magne (Lucien). Note sur les fouilles de l'église d'Ermont (Seine-et-Oise). — Bertrand (A.). Rapport sur les fouilles de Chamiers (Dordogne). — Darcel (A.). Rapport sur des fers à hosties communiqués par MM. Barbier de Montault et Berthelé. — Guiffrey. Rapport sur deux communications de M. Saint-Joanny. — Lasteyrie (R. de). Note sur des découvertes faites à Délos. — Gorse (A.). Les fouilles de Lescar. — Bertrand (A.). Tumulus de Saint-Avit et de Sempeserre, rapport sur une communication de M. Parfouru. — Bertrand (A.). Tumulus situé près de Cusey, rapport sur une communication de M. Édouard Flouest. — Bertrand (A.). Note sur la découverte d'un hypogée préhistorique, rapport sur une communication de M. Lhuillier. — Bertrand (A.). Barque antique en bois, rapport sur une communication de M. Buhot de Kersers. — Brutails. L'église Saint-Martin de Fenouillar. — Lasteyrie (R. de). Note sur une inscription chrétienne conservée à Dijon. — Robert (C.). Inscriptions romaines de Leiria, rapport sur une communication de M. de Baye. — Roman (J.). Sépulture carlovingienne découverte à Aspres-les-Corps (Hautes-Alpes). — Cagnat. Estampages pris aux environs de Souk-Ahras. — Mercier. Notes sur les voies antiques de l'Algérie, recueillies par les brigades topographiques. — Barry. Renseignements sur le territoire entre Macteur et Béja.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

Louis de RONCHAUD

Louis de Ronchaud, directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, est mort à Saint-Germain-en-Laye le 28 juillet 1887. La *Gazette archéologique*, devenue depuis peu, entre ses mains, la *Revue des Musées Nationaux*, a fait en lui une perte cruelle qui sera vivement ressentie de tous et en particulier de ceux qui avaient été à même d'apprécier tout l'intérêt qu'il portait aux études d'art et d'archéologie.

Louis de Ronchaud fut à la fois littérateur, critique d'art et archéologue. D'un commerce prolongé avec plusieurs des écrivains qui sont l'honneur de notre siècle, il avait conservé l'amour de la forme littéraire et, chose rare en archéologie, tout ce qu'il a écrit est empreint d'une élégance et d'un talent d'exposition qui, sans nuire au fond, font encore mieux ressortir les qualités du savant et la finesse de sa critique. Cet amour de la pureté dans le style qu'il pratiquait en littérature, il le porta encore dans ses études artistiques, et ce fut la Grèce qui l'attira particulièrement.

D'un esprit trop large, d'une intelligence trop élevée pour ne pas comprendre les recherches qui nous rendent le tableau exact de civilisations disparues, mais dont l'art est souvent trop absent, ce fut cependant à l'étude de la sculpture grecque qu'il s'attacha de préférence, comme à la plus haute expression du beau que l'homme eût jamais pu atteindre. Son étude sur *Phidias, sa vie et ses ouvrages*, parue en 1861, est un travail attachant qui, bien que déjà ancien, ne peut être négligé par ceux qui s'occupent de l'histoire de la plastique grecque; il connaissait les côtés faibles de son livre les points que les découvertes récentes sont venues modifier ou éclaircir et son ambition était de refondre son ouvrage et de nous donner, de l'incomparable épanouissement de l'art grec, un tableau aussi vivant et aussi élégant que possible.

On se tromperait si l'on croyait que L. de Ronchaud ne voyait dans l'étude de l'art grec qu'un simple thème à des développements littéraires d'un genre banal : des pages comme celles qu'il a consacrées à la tapisserie dans l'antiquité ou au groupe dit des Parques au Parthénon, prouvent qu'il savait approfondir les textes, en fournir des explications aussi savantes qu'ingénieuses, dignes d'un archéologue consommé. Un certain nombre d'articles, publiés dans le *Dictionnaire* de M. Saglio, viennent encore démontrer que, sans cesser d'être littérateur, il savait toujours être érudit.

Successivement secrétaire général de l'administration des Beaux-Arts, puis directeur des Musées Nationaux, L. de Ronchaud laissera au Louvre des traces durables de son passage. Son administration aura été féconde et l'eût été encore bien davantage s'il eût disposé de ressources moins restreintes. Il eût voulu que les Musées ne fussent pas seulement un lieu de récréation pour les yeux, mais avant tout un établissement d'instruction. L'École du Louvre, qu'il a fondée, et dont le but ne fut peut-être pas assez nettement défini à ses ori-

gines, est une œuvre durable qui n'aura besoin que d'être complétée pour devenir excellente; elle comble des lacunes trop nombreuses dans notre enseignement pour que son utilité, trop longtemps contestée, ne soit pas bientôt pleinement reconnue. Ce n'est, du reste, pas autre chose que l'utilisation de tous les documents contenus dans les Musées et en même temps un stimulant nécessaire pour ceux qui en ont la garde.

La création d'une *Revue des Musées Nationaux* avait toujours été l'une des ambitions de L. de Ronchaud, ambition bien légitime qui n'avait d'autre but que de mettre le Louvre sur un pied d'égalité avec les Musées étrangers. Et pourquoi le cacher? Sa joie fut grande quand, au début de cette année, il vit se réaliser l'un de ses plus chers désirs; et sous sa direction il n'est point douteux que la *Gazette archéologique* n'eût pris le rang auquel elle a droit parmi les Revues artistiques. Cette joie a été de courte durée, mais nous espérons bien que les sympathies qui n'ont pas manqué à la *Gazette* jusqu'ici, lui seront continuées et qu'un nouveau directeur aura à cœur de poursuivre l'œuvre entreprise par son devancier. La route à suivre est toute tracée, le succès certain et notre seul regret sera de n'en pouvoir partager l'honneur avec celui qui nous avait si bien préparé la voie.

LA RÉDACTION.

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SÉANCE DU 1er AVRIL 1887.

M. Philippe BERGER donne lecture d'un mémoire sur une inscription bilingue, phénicienne et chypriote, découverte à Tamassus en Chypre. C'est une dédicace à Apollon d'Hélos dont le culte était, avec celui de l'Apollon d'Amyclée, l'un des plus populaires du Péloponnèse. Ce monument prouve que les dieux phéniciens de Chypre, Resef-Amykolos et Resef-Eleitès n'étaient que des divinités grecques importées par les Achéens et identifiées par les Phéniciens avec leur divinité nationale Résef ou Arsouf, il permet en outre de compléter sur un point l'alphabet syllabique chypriote imparfaitement connu. D'après le système de transcription adopté jusqu'ici, le surnom d'Apollon se lirait, au datif, Ἀλασιώτᾳ, mais le texte phénicien porte Eleïtès: il faut donc lire Ἀλαϊώτᾳ et par conséquent le caractère transcrit jusqu'ici par σι, signifie en réalité ι. M. Bréal confirme cette transcription en citant un autre fait analogue. Voici l'inscription étudiée par M. Berger:

« ... ... Ἀνδρίας ὃν υτο (?) ἔδωκεν Ἀφάτωμος ὁ Σήμαγος τῶι Ἀπόλλωνι τῶι Ἀλαϊώται ἰν τύχαι. »

SÉANCE DU 6 AVRIL.

M. Edmond LE BLANT décrit, dans une lettre adressée à l'Académie, un sarcophage antique récemment acquis pour le Musée chrétien du *Campo Santo dei Tedeschi* à Rome. On y remarque une femme en prière, debout, les bras en croix, le Bon Pasteur tenant une brebis sur ses épaules, tandis qu'une autre, debout à ses pieds, lève la tête et le regarde. A gauche, on voit un pasteur, vêtu d'une tunique courte, levant la main gauche sur une corbeille remplie de pains et tenant de la droite une baguette dont il touche un sarcophage. Cette dernière scène représente à la fois le miracle de la multiplication des pains et la résurrection du fils de la veuve. Aux extrémités du sarcophage sont sculptés, à gauche, le baptême du Christ, à droite, huit brebis.

M. CLERMONT-GANNEAU présente quelques observations au sujet de l'inscription étudiée par M. Philippe Berger dans la précédente séance; il en rectifie la lecture et fournit des corrections qui, sans en changer le sens, rendent l'inscription grecque entièrement conforme au texte phénicien.

M. Philippe BERGER communique une nouvelle inscription phénicienne trouvée le 6 mars der-

nier à Chypre, près de Dali, par MM. Richter et Kostantinidès. Elle est gravée sur un bloc de marbre encastré dans le mur de l'église d'*Hagios Giorgios*. Elle est disposée sur une seule ligne de 1m 20 de long. C'est la dédicace d'une vasque de métal offerte à la déesse Anath par un roi de Citium, dont le nom et la généalogie sont donnés deux fois dans l'inscription qui nomme le père et le grand-père de ce roi. Baalmélek Ier, Azbaal et Baalmélek II régnèrent sur une partie de l'île de Chypre au ve siècle. Voici la traduction de cette inscription.

« Au... jour du mois de Merpaim, en l'an III du règne de Baalmélek, roi de Citium et d'Idalie, fils du roi Azbaal, roi de Citium et d'Idalie, fils du roi Baalmélek, roi de Citium; c'est ici la vasque qu'a offerte Baalmélek, roi de Citium et d'Idalie, fils du roi Azbaal, roi de Citium et d'Idalie, fils du roi Baalmélek, roi de Citium, à la déesse Anath; qu'elle le bénisse! »

SÉANCE DU 15 AVRIL.

M. Edmond Le Blant décrit dans une lettre un certain nombre d'objets chrétiens qu'il a vus à Rome : Une lampe en bronze du ve siècle, en forme de colombe. L'oiseau porte les symboles eucharistiques : autour du cou est enroulée une branche de vigne et dans son bec est un grain de blé. — Une lampe de bronze du vie siècle sur laquelle est représentée au repoussé la fuite en Egypte. — Un fragment de verre à fond d'or offrant des traces d'inscription.

M. D. Charnay met sous les yeux de l'Académie une collection d'objets en bronze trouvés dans le sol près de la ville d'Oaxaca. Dans un mémoire intitulé : *La monnaie de cuivre en Amérique avant la conquête*, il rappelle que les habitants du Mexique et du Chili connaissaient le cuivre et le travaillaient; ils en fabriquaient des haches que les Espagnols prirent pour des armes d'or et qui servaient dans certains cas à payer des tributs. M. D. Charnay présente l'une de ces haches à l'Académie et en même temps des plaques de métal en forme de tau qui ont dû servir de monnaie.

M. Salomon Reinach lit un mémoire sur un bas-relief du Musée Britannique connu sous le nom d'Apothéose d'Homère. (Voir le texte de cette communication dans la *Gazette archéologique*, 1887, p. 32.)

M. Max. Collignon communique une notice sur une statue grecque d'ancien style attique dont les fragments ont été acquis l'an dernier par le Musée du Louvre. La *Gazette archéologique* a publié cette communication, accompagnée d'une planche, 1887, p. 88.

SÉANCE DU 22 AVRIL.

M. Edmond Le Blant adresse à l'Académie la description d'un collier d'esclave en bronze trouvé dans une tombe à Frascati; ce collier porte l'inscription : *Tene me et reboca me Aproniano Palatino ad Mappa Aurea in Abentino, quia fugi*. C'est la première fois que l'on rencontre dans un texte épigraphique l'indication du lieu de Rome nommé *Mappa Aurea* qui est connu par divers témoignages d'auteurs anciens. M. Le Blant signale également un vase peint trouvé à Civita-Castellana, communiqué à l'Institut archéologique par M. Gamurrini. On y voit les figures de Jupiter, de Ganymède, de Minerve et de l'Amour : GANVMEDES PATER CVPIDO MENERVA. On sait que les inscriptions en langue latine sont fort rares sur les vases peints.

M. Bréal annonce le don fait par M. le baron de Witte à la Bibliothèque Nationale des monnaies romaines acquises à la vente de la collection Ponton d'Amécourt.

M. Alexandre Bertrand communique des observations rectificatives au sujet d'un objet préhistorique transmis dernièrement au Musée de Saint-Germain par le Musée de Cluny et qui figurait dans le catalogue de ce Musée avec une mention des plus fautives. Il s'agit d'un os de cerf ou de renne trouvé par M. Joly-Leterme, dans la grotte du Chaffaud, commune de Savigné, près Civray (Vienne).

M. Joseph Halévy commence une lecture sur la langue du peuple asiatique connu des Egyptiens sous le nom de *Kheta* et par les Assyriens sous le nom de *Hatti* ou *Hittim*, et désigné aujourd'hui sous le vocable d'*Hétéens* ou *Hittites*. Contrairement à l'opinion générale, M. Halévy pense que ce peuple parlait une langue sémitique intermédiaire entre le phénicien et l'assyro-babylonien. M. Oppert fait ses réserves sur ces conclusions.

M. Moïse Schwab communique le texte d'une inscription latine du xvie siècle qu'il a découverte à Guerville, près Mantes-sur-Seine (Seine-et-Oise). C'est l'épitaphe d'un député aux Etats généraux d'Orléans et de Blois (1560 et 1576), Eustache Pigis, mort le 20 avril 1587, dans sa 90e année.

SÉANCE DU 6 MAI 1887.

M. le baron de Witte met sous les yeux de l'Académie les sept médailles d'or de l'empire

romain acquises à la vente de la collection Ponton d'Amécourt et dont il fait don à la Bibliothèque Nationale.

M. Alexandre Bertrand revient sur sa précédente communication au sujet de l'os gravé provenant du Musée de Cluny. Il a reçu du fils de M. Joly-Leterme, M. Joly, chef d'escadron du génie, une lettre dans laquelle celui-ci assure que son père avait reconnu dès la découverte l'importance de ce monument qu'il considérait comme une preuve à l'appui de l'existence de l'homme quaternaire. M. Joly-Leterme peut donc prendre place parmi les précurseurs de Boucher de Perthes.

M. Oppert analyse divers contrats assyriens du temps de Nabuchodonosor dans lesquels sont mentionnés des Juifs vivant en Babylonie.

Séance du 13 mai 1887.

M. le Secrétaire perpétuel donne lecture d'une lettre de M. le Dr Fouquet, datée du Caire, qui décrit des peintures antiques découvertes au mois de mars dernier dans le Fayoum, le nome Arsinoïte des anciens. Dans une caverne on a trouvé un grand nombre de sépultures accompagnées presque toutes d'épitaphes en grec. Sur les parois étaient peints de nombreux portraits dont un très grand nombre ont été malheureusement détruits par les auteurs de la découverte. Une photographie de deux portraits encore existants, ainsi que le calque de l'une des épitaphes, sont joints à la lettre de M. Fouquet.

M. Théodore Reinach fait une communication sur le père et la mère de Mithridate Eupator, roi du Pont, l'ennemi fameux des Romains. On ignorait jusqu'ici les noms exacts des parents de ce roi. Appien seul dit que son père s'appelait Mithridate Evergète et fut le premier roi du Pont qui fit alliance avec les Romains. Quelques découvertes récentes permettent de compléter cette indication : Une belle médaille d'argent révèle l'existence d'un roi du Pont qui porta le nom de Mithridate Philopator Philadelphe ; une inscription bilingue en grec et en latin archaïque, trouvée à Rome, mentionne un traité d'alliance entre ce même Philopator Philadelphe et les Romains. Ce document, si on le rapproche du témoignage d'Appien, ne peut être rapporté qu'au père du grand Mithridate. Ce prince avait donc eu plusieurs surnoms. A son avènement il avait pris ceux de Philopator et de Philadelphe en mémoire des deux rois, ses prédécesseurs, son père et son frère Pharnace Ier. Plus tard, la reconnaissance des sanctuaires grecs lui décerna celui d'Evergète, c'est à dire Bienfaiteur. Enfin, une médaille du cabinet Waddington donne le nom et le portrait de la mère de Mithridate Eupator : elle s'appelait Laodice.

Séance du 20 mai.

M. Derenbourg met sous les yeux de l'Académie un cachet phénicien provenant de l'île de Chypre qu'il a reçu de M. Reinach et qu'il offre à l'Institut. On y lit le nom d'un personnage nommé Mélikram ou Malkiram.

M. Chodzkiewicz commence la lecture d'un mémoire sur les routes commerciales par lesquelles l'ambre arrivait dans l'antiquité des rives méridionales de la Baltique dans le midi de l'Europe.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 22 juin.

M. le chanoine Julien Laferrière, de Saintes, fait connaître à la Société les découvertes importantes faites récemment, à Saintes, pendant la démolition des anciens remparts ; on a trouvé notamment un pied de cheval en bronze et une inscription romaine.

M. Letaille communique 52 estampages de stèles puniques découvertes à Carthage et provenant de la collection du commandant Marchand ; nous avons fait ressortir dans le dernier fascicule de la *Gazette archéologique*, l'importance de quelques-uns de ces documents.

M. l'abbé Duchesne signale une épitaphe grecque du IIe siècle récemment découverte à Rome dans le cimetière de Priscille. La défunte est qualifiée du nom de *veuve*, mot qui désigne une fonction ecclésiastique, celle de diaconesse.

M. Charles Ravaisson fait une communication relative à la tunique, la ceinture et le manteau de la Junon, de Samos, au Musée du Louvre.

Séance du 29 juin.

M. Laferrière envoie de Saintes la copie d'une inscription romaine récemment découverte dans cette ville.

M. Collignon présente les calques d'une série de plaques en terre cuite, du Ve siècle avant J.-C., conservées au Louvre et au musée de Berlin, et représentant les diverses cérémonies du rituel funéraire athénien.

M. le Président communique une inscription grecque rapportée de Carthage par M. Letaille ; c'est une dédicace à Serapis ; il communique aussi un fragment d'inscription latine récemment trouvé sur la route de Nîmes à Arles.

M. E. Müntz entretient la société des tissus anciens, du VIe au IXe siècle, trouvés dans des tombeaux coptes à Akmim (Égypte).

Séance du 6 juillet 1887.

M. Babelon annonce à la Société que M. le baron de Witte vient de compléter le don généreux qu'il a fait au Cabinet des Médailles, par un *aureus inédit de Victorin*. Cette nouvelle médaille, d'une conservation exceptionnelle, porte au revers la légende FIDES EXERCITVS et le type de la Fidélité debout tenant deux enseignes.

M. Müntz continue sa communication sur les tissus du Ier siècle trouvés en Égypte dans des tombeaux coptes ; il soumet quelques spécimens de ces tissus dont la technique est absolument la même que celle des tapisseries de haute lisse.

M. de Villefosse montre en même temps d'autres tapisseries de même provenance récemment acquises pour le Musée du Louvre.

M. l'abbé Duchesne signale à ce sujet l'existence au IXe siècle de collections de tissus richement brodés conservées au Latran et dont parle le *Liber pontificalis*.

M. Flouest présente à la Société la photographie d'un autel de laraire découvert par M. Maurin près du Nymphée ou temple de Diane à Nîmes ; on voit, sculptée sur la face principale, la porte d'un temple entre deux colonnes.

M. de Laurière signale la découverte récente d'une chapelle en Lombardie, construite en 1518, par François Ier, sur le champ de bataille de Marignan, et il donne quelques détails sur des inscriptions relatives à cette chapelle dont il a déjà été parlé l'année dernière.

NOUVELLES DIVERSES

MUSÉE DE VERSAILLES.

La galerie 81 du Musée de Versailles, au rez-de-chaussée de l'aile du midi, vient de s'enrichir d'une importante statue de Vergniaud. C'est le plâtre original de Cartellier, qui a figuré au Sénat impérial, et en a été retiré sous la Restauration. En 1872, il en fut fait un moulage pour la ville de Bordeaux et un autre pour celle de Limoges, patrie du grand orateur girondin. Puis la statue fut transportée aux magasins du Musée de Versailles où elle est demeurée jusqu'en ces derniers temps. Elle est mentionnée dans Emeric David (*Vie des artistes anciens et modernes*, p. 214) et par Vatel (*Vergniaud*, p. LXXII), qui donne tous les détails de son histoire. Vergniaud est représenté debout, pieds nus, dans un vêtement de nuit, qui a l'aspect d'une toge antique, il vient d'interrompre son sommeil pour composer son discours du lendemain. A côté de lui, des papiers et des livres sont placés sur une table haute. L'attitude, qui n'est pas exempte d'un peu de déclamation, est cependant d'un grand effet. L'image de Vergniaud manquait à nos grandes collections historiques; cette lacune est heureusement comblée par une œuvre de cette valeur, qui a de plus l'intérêt d'un document presque contemporain.

— M. Jules David-Chassagnole, qui vient de mourir à Ormoy-la-Rivière (Seine-et-Oise), le 2 septembre 1886, n'a pas fait profiter le seul Musée de Bruxelles des libéralités artistiques de son testament. Il a légué au Musée de Versailles sept dessins originaux de Louis David ; le premier représente Marat mort, le second l'impératrice Joséphine, les cinq autres sont des aquarelles de costumes de la Révolution.

*
* *

M. Halbherr, envoyé en Crète par le gouvernement italien, vient de découvrir dans cette île deux inscriptions intéressantes. L'une est un fragment d'un contrat d'alliance entre les habitants de Cnossus et de Gortyne, à l'époque ptolémaïque; ce contrat est intitulé : ΣΥΝΘΗΚΑ· ΚΝΩΣΙΩΝ· ΚΑΙ· ΓΟΡΤΥΝΙΩΝ. La seconde est un traité d'alliance conclu en 170 avant Jésus-Christ entre Eumène, roi de Pergame, et les villes crétoises dont voici l'énumération : Gortyne, Cnossus, Phaestus, Lyttus, Rhaucus, Lappa, Axus, Priansus, Allaria, Arcadia, Ceratus, Praesus, Latus, Biennus, Malla, Hieronia, Chersonesus, Apollonia, Elyrus, Hyrtacus,

Eltyna, Anopolis, Aradena, Tarta et Aptara. L'importance de cette liste consiste surtout en ce qu'elle contient les noms de deux villes nouvelles inconnues jusqu'ici : Eltyna (Ελτύνα) et Hiéronia (Ἱερωνία). On se rappelle que naguère d'autres trouvailles épigraphiques nous ont déjà fait connaître deux autres villes de Crète, Erannus et Malla, et qu'un didrachme crétois dont il existe au moins trois exemplaires (l'un au Musée de Florence) nous a révélé aussi l'existence d'une ville inconnue appelée Modaia (ΜΩΔΑΙΩΝ). (Voy. *Bulletin de Correspondance hellénique* 1885, 10 — *Zeitschrift für Numismatik*, XIV, 1886 p. 77.) Ajoutons enfin que les villes d'*Anopolis* et de *Tarta* n'étaient pas jusqu'à présent comme villes autonomes et indépendantes, mais comme les doubles noms de cités déjà connues. (Bursian, *Géographie von Griechenland*, II p. 545, 547 et 548). Anopolis même est identifiée par Bursian avec Aradena qui, comme le prouve l'inscription précitée, était une ville absolument distincte.

J.-N. SVORONOS.

BIBLIOGRAPHIE

29. ADAMY (R.). Architektonik auf historischer und aesthetischer Grundlage. Zweiter Band, II°: Abtheilung Architektonik der muhamedan. und roman. Stils. gr. in-8. Hanovre, Helwing (Mierzinsky.)

30. *Anonyme.* Vorgeschichtliche Alterthümer, der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Erste Abtheilung. gr. in-4°. Halle, O. Hendel.

31. *Anonyme.* Armorial des cardinaux, archevêques et évêques de France. Paris, Retaux-Bray, in-18 jésus. XI-224, p., 88 écussons gravés.

32. *Anonyme.* Catalogue des monuments historiques : monuments antiques, monuments du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes. Paris, in-8° à 2 col.

33. *Anonyme.* Catalogue des tableaux de la ci-devant collection Barberigo de Venise. Milan, Pirola, in-4°.

34. *Anonyme.* I primi Maestri della pittura veneziana. Venezia, tip. dell' Ancora, in-8°.

35. *Anonyme.* Notizie riguardanti la vita di Carlo Dolci pittore fiorentino, tolta dall' opera di Filippo Baldinucci. Firenze, E. Ducci, 8°.

36. ARGNANI (Fed.). Illustrazione d'una scultura donatellesca esistente à Solarola di Romagna, preceduta da un cenno storico di questo castello. Faenza, Conti, in-8°.

37. ATTINGER (G.). Beiträge zur Geschichte von Delos bis auf Olympiade, gr. in-8°. Frauenfeld, Huber.

38. AUBENAS (J.-A.). Musée municipal de Fréjus, explication des antiquités qu'il renferme. Fréjus, Chailan, in-16, 120 p.

39. BABELON (Ernest). Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine. Paris Rollin et Feuardent, 2 vol. in-8°.

La première partie de cet ouvrage consiste dans le *Classement chronologique* de toutes les monnaies de la République. Ce classement est divisé en deux grandes séries. La première, qui va depuis les origines jusqu'à l'an de Rome 486 (268 av. J.-C.), c'est-à-dire jusqu'à l'apparition de la monnaie d'argent, comprend : 1° l'*aes signatum*, c'est-à-dire les lingots de bronze qui sont le premier essai monétaire des Romains; 2° les monnaies romano-campaniennes, série spéciale frappée hors de Rome et principalement à Capoue, par les généraux romains qui firent la guerre aux Samnites, à Pyrrhus, puis aux Carthaginois; ces monnaies portent la légende ROMANO ou ROMA, ce qui justifie leur présence dans le livre de M. Babelon; 3° l'*aes grave* libral, expression d'un système monétaire qui, introduit à Rome vers l'an 416 (338 av. J.-C.), disparaît vers l'an 486 (268 av. J.-C.) au moment où paraît la monnaie d'argent. L'*aes grave* est caractéristique, ses spécimens présentent les types qui persisteront toujours sur les monnaies de bronze de la République.

La deuxième partie du classement chronologique s'étend de l'an de Rome 487 à l'an 750 (268 av. J.-C.). Il est subdivisé en neuf périodes :

La première période va de l'an 486 à l'an 537 (268-217 av. J.-C); pendant ce laps de temps, l'as libral ou pesant une livre (327 grammes) est remplacée par l'as triental, c'est-à-dire par une pièce descendue à quatre onces (109 gr. 15); on émet des multiples de l'as : le decussis, le tripondius, le dupondius; les plus petites pièces de la série, le sextans et l'once, sont frappées au marteau et non plus coulées, comme antérieurement; le mot ROMA paraît sur ces pièces. Les monnaies d'argent, denier, quinaire et sesterce, commencent par porter seulement le nom de Rome et elles sont exclusivement au type des Dioscures à cheval. Bientôt, vers l'an 500, paraissent de nouveaux types, la bige de Diane ou de la Victoire, qui figurent concurremment avec celui des Dioscures; les

magistrats monétaires, vers la même époque, placent dans le champ des espèces, des symboles ou des monogrammes qui ont pour but de permettre le contrôle des émissions monétaires et qui correspondent à nos marques d'ateliers.

La deuxième période comprend les monnaies émises entre 537 et 600 (217-154 av. J.-C.). Après les désastres des armées romaines à la Trebia et au lac de Trasimène, on substitue l'as oncial de 27 grammes à l'as triental de 109 grammes; toutes les monnaies de bronze sont, non plus coulées, mais frappées. Le denier est taillé sur le pied de $^1/_{84}$ de la livre au lieu de $^1/_{72}$, ce qui lui donne un poids théorique de 3 gr. 90 au lieu de 4 gr. 55; les monogrammes et les symboles font place aux noms en toutes lettres des magistrats monétaires.

Avec la troisième période (600 à 620) apparaissent sur les deniers des types nouveaux qui rappellent des souvenirs de famille du monétaire et deviennent de plus en plus variés au fur et à mesure qu'on avance chronologiquement. La marque de valeur du denier X est souvent remplacée par le chiffre XVI ou par ⳩, monogramme de ce chiffre. La frappe de l'as disparaît momentanément.

Pendant la quatrième période qui va de 620 à 650 (134-104 av. J.-C.), la marque de valeur X se montre de nouveau; d'autre part, le mot ROMA, qui avait toujours paru en toutes lettres sur les deniers et à leur revers, commence à passer au droit et s'exprime seulement par un monogramme. Pour le bronze, on entre dans le système oncial, c'est-à-dire de l'as pesant seulement une once.

Avec la cinquième période, la tête casquée de la déesse Rome qui avait toujours paru jusqu'ici sur les pièces d'argent disparaît; elle est remplacée par les têtes d'autres divinités comme Apollon, Saturne, Hercule, Vulcain, le Soleil, les Dioscures, etc. Le type du revers, qui est formé d'une scène se rapportant aux souvenirs historiques ou légendaires de la famille du magistrat monétaire, est parfois accompagné d'une légende explicative. C'est pendant cette période qu'on voit apparaître les premiers deniers *serrati* ou deniers dont les bords sont découpés en dents de scie.

La sixième période commence avec la guerre sociale; l'État eut recours à tous les expédients pour combler le déficit financier et pour battre le numéraire qui devait servir à la solde des troupes. Ainsi, au mois de janvier 665 (89 av. J.-C.), sur la motion des tribuns du peuple, M. Plautius Silvanus et C. Papirius Carbo, parut la loi *Plautia-Papiria* qui modifia la taille de la monnaie de bronze et créa l'as semi-oncial, c'est-à-dire du poids de 13 gr. 50; en même temps, on décréta l'aliénation du trésor public conservé de tout temps dans l'*aerarium* du temple de Saturne. Toutes les pièces d'argent et de bronze qui furent frappées alors portent dans le champ L.P.D.A.P, inscription qui signifie *Lege Papiria, de argento* (ou *de aere*) *publico*. Vers le même temps enfin, paraissent les monnaies d'or frappées en Orient par Sylla, et qu'on désigne sous le nom de monnaies *luculliennes*.

Dès le début de la septième période, en 700 (54 av. J.-C.), le nombre des magistrats extraordinaires qui sont autorisés par le Sénat à frapper monnaie est tel que les monétaires réguliers sont obligés d'inscrire à la suite de leur nom leur titre de *triumvir*. Les généraux qui, en vertu de leur titre d'*imperator*, frappent monnaie dans les provinces, sont de plus en plus nombreux et les types monétaires commencent à faire allusion, non plus à des faits anciens ou à de simples légendes, mais à des événements actuels et contemporains de l'émission.

Le sénatus-consulte de 710 (44 av. J.-C.) qui autorise Jules César à placer son effigie sur la monnaie d'or et d'argent marque le début de la huitième période. Le nombre des magistrats monétaires ordinaires est porté à quatre et ils prennent chacun le titre de *quatuorvir*. Les monnaies que le Sénat fait frapper concurremment avec les généraux sont en or et en argent et portent les lettres S C. La période s'arrête au moment où Octave prend le nom d'Auguste en 727.

La neuvième période (727 à 750) empiète donc sur l'histoire monétaire de l'Empire; aussi M. Babelon n'a-t-il parlé, pour cette période, que des monnaies sur lesquelles le nom de l'empereur est accompagné du nom d'un autre personnage soit un officier monétaire, soit un magistrat militaire. Il s'arrête vers l'an 750 au moment où le nom des triumvirs monétaires disparaît de la monnaie définitivement et sans retour.

Ces différentes périodes sont donc, comme on le voit, nettement caractérisées et marquent bien les phases successives de l'histoire du monnayage romain sous la République. Cependant, M. Babelon ne prétend pas avoir résolu mathématiquement les prodigieuses difficultés d'une classification chronologique qui a embarrassé, avant lui, et Borghesi et M. Mommsen. Que cette classification ne soit, dans la plupart des cas, qu'approximative, on n'en doit pas moins savoir gré à M. Babelon des efforts qu'il a faits après ces savants pour planter des jalons dans un champ si vaste et si difficile à explorer.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée au classement des monnaies de la République romaine, par ordre alphabétique des noms de famille, à la description minutieuse de chaque médaille, à l'interprétation historique des types et à l'histoire du magistrat monétaire. Soit, par exemple, la famille *Acilia*. M. Babelon nous donne d'abord un court résumé de l'histoire de cette famille plébéienne; puis il consacre un paragraphe spécial à chacun des trois monétaires qu'elle a fournis : Manius Acilius Balbus, monétaire vers 620 (134 av. J.-C.); Marcus Acilius Marci filius, monétaire vers 625 (129 av. J.-C.) et Manius Acilius Glabrio, monétaire vers 700 (54 av. J.-C.). Chacun de ces personnages a sa notice biographique, son *cursus honorum*, suivi de la description des monnaies qu'il a fait frapper et de l'explication des types dont il s'est servi sur ses espèces.

Cette partie de l'œuvre de M. Babelon abonde en renseignements nouveaux, en explications ingénieuses et renferme de nombreuses pièces de bronze inédites. Les pièces attribuées par Riccio et Cohen à une famille *Caecina* sont rendues à la famille *Caecilia*, et la famille *Caecina* est à supprimer de la numismatique. Nous signalerons comme particulièrement intéressante l'explication des types monétaires de C. Antius Restio, de M. Arrius Secundus, des Caecilii Metelli, de L. Cassius, de L. Calpurnius Piso Frugi, dont l'émission monétaire, faite en vertu de la loi Papiria, comporte un nombre si extraordinaire de symboles et de chiffres monétaires. Les monnaies de Sylla n'avaient jamais été classées et expliquées comme elles le sont ici;

parmi les monnaies de Cn. Domitius Ahenobarbus dont le nom figure sur les espèces d'abord comme monétaire vers 636 (119 av. J.-C.), puis comme censeur en 662 (92 av. J.-C.), nous relevons une explication ingénieuse. On voit sur une de ces pièces un personnage qui combat un quadrupède que jusqu'ici on avait pris pour un lion; M. Babelon pense qu'il s'agit d'un chien; d'après lui, ce type fait allusion à la victoire remportée par le père du monétaire sur le chef arverne Bituit qui avait cru effrayer les légions romaines en lançant sur elles des meutes de chiens dressés au combat. On remarquera aussi l'explication des monnaies de L. Hostilius Saserna sur lesquelles il propose de reconnaître *Pavor* sous les traits de Vercingétorix et *Pallor* sous ceux de la Gaule vaincue : ces monnaies, qui portent dans le champ des emblèmes gaulois, ont, en effet, été frappées au moment de la conquête de la Gaule par Jules César. Un des types monétaires de L. Hostilius Saserna reçoit de M. Babelon une explication particulièrement curieuse et nouvelle; c'est celui où l'on voit trois citoyens romains en toge, la main ramenée sur la poitrine et allant voter; ils sont debout et pensifs sur le *ponticulus* qui donnait accès vers l'urne du scrutin. Un type du même genre se voit sur des monnaies de P. Licinius Nerva. M. Babelon accepte l'opinion de M. Mommsen qui a prouvé que c'est à un *Licinius* et non à un *Silius*, comme on l'avait fait jusqu'ici, qu'il faut classer les monnaies qui portent P. NERVA.

Le classement chronologique et historique des monnaies de Jules César, de Marc Antoine, de Lépide, d'Octave n'avait jamais été fait ni justifié avec autant de netteté et de précision. Signalons aussi particulièrement les règles que donne M. Babelon pour distinguer les monnaies des trois Pompées. Les types monétaires de M. Plaetorius Cestianus n'avaient jamais été expliqués jusqu'ici. L'un d'eux, celui qui représente une tête de femme casquée, est, selon M. Babelon, la déesse sabine Vacuna qui, suivant les témoignages classiques, réunissait les attributs de Minerve, de Diane, de Cérès, de Vénus et de la Victoire; sur les autres, M. Babelon reconnaît Cybèle, Bonus Eventus, la déesse Sors. Il voit la tête du dieu *Mutinus* ou *Mutunus Titinus*, surnom de Priape, sur un denier de Q. Titius; l'explication qu'il donne des types des monnaies de L. Valerius Acisculus, en suivant principalement Ch. Lenormant et M. le baron de Witte, jette la plus vive lumière sur la persistance des vieilles divinités italiotes sous la domination romaine, Valeria Luperca, Valens, Soranus.

En résumé, si M. Babelon nous a fourni, à côté de résultats véritablement scientifiques, un assez grand nombre d'hypothèses les unes vraisemblables, les autres quelque peu hasardées, il faut reconnaître qu'il lui était impossible de codifier la numismatique romaine sans s'appuyer parfois sur de simples probabilités. Or, cette codification était indispensable et, grâce à elle, les nombreuses monnaies de la République seront désormais classées non plus d'une façon empirique, mais d'après les données de la science.

Je constate en terminant que M. Ernest Babelon nous a donné une table alphabétique très développée, qui rendra faciles les recherches qu'auront à faire, dans son livre, non seulement les numismates et les collectionneurs, mais tous ceux qui s'occupent de l'histoire, de l'archéologie et de la mythologie romaines. P.-Ch. ROBERT.

40. Bapst (Germain). Études sur l'orfèvrerie française au xviiie siècle : les Germain, orfèvres-sculpteurs du roi. Paris, Rouam in-8°, xxxi-254 p. grav. et pl.

41. Baumann (L.), Bressler (E.) et Ohmann (F.). Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Mœbeln, Vasen, Œfen, Ornamenten, Interieurs, etc., etc. aus der Epoche Leopold I. bis Maria Theresia, Aufgenommen u. gezeichnet von L. Baumann, E. Bressler u. F. Ohmann, in-fol. Vienne, Schroll.

42. Baye (Baron J. de). Note sur les carreaux émaillés de Champagne. Paris, in-8°, 19 p., fig.

43. Berger (H.). Geschichte der wissenschaftlichen Erdkunde der Griechen. Erste Abtheilung : Die Geographie der Ionier, in-8°. Leipzig, Veit.

44. Bitino. Descrizione della tavola nella chiesa di S. Giuliano di Rimini. Firenze, Casa di Patronato, in-8°.

45. Bleicher et Barthélemy. Note sur une sépulture de l'âge du bronze découverte à Domèvre-en-Haye. Nancy, Crépin-Leblond, in-8°.

46. Bohnsak (G.). Die Via Appia von Rom bis Albano. Eine Schilderung ihrer Gutstehung ihres Laufes und ihrer naehern Umgebungen, in-8°, Wolfenbüttel, Zwilzler.

47. Bournand (François). Les arts et les grands artistes de la Renaissance italienne. Paris, Bernard, in-8°, v-145 p. gravures.

48. Bouton (Victor). Nouveau traité des armoiries, ou la science et l'art du blason expliqués. Paris, Dentu, in-8°, 652 p., fig.

49. Buhlmann (J.). Die Architektur der classischen Alterthums und der Renaissance. Dritte Abtheilung. Die architekton. Gestaltung und Decoration der Raeume, in-fol. Stuttgart, Ebner et Seubert.

50. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin.* Tome XXXIV. Limoges, Ducourtieux, 1877, in-8°, 304 p., fig.

Nous croyons devoir signaler ici ce volume qui contient un très grand nombre d'articles archéologiques dont les tirages à part pourraient nous échapper : Alfred Leroux, *Les émaux limousins des Musées de Vienne et de Munich* (fig.). — Barbier de Montault, *Les émaux champlevés de Limoges au trésor de la cathédrale de Troyes* (fig.). — Abbé Arbellot, *Châsse émaillée de l'église de Bellac* (fig.). — Barbier de Montault, *Les croix de Caravaca à l'exposition de Limoges.* — L. Guibert, *Le Calice des Jacobins de Limoges.* — P. Ducourtieux, *Les environs de Limoges d'après les plans des émailleurs.* — Lorgne, *Montrol-Senard, la lanterne des morts et des souterrains.* — P. Ducourtieux, Découvertes faites sur l'emplacement de la ville gallo-romaine à Limoges, en 1886.

51. Cambi (L. v.). Die Ausgrabungen im Val di Meclo (Mechel), im Jahre 1881, in-8°. Vienne, Gerold.

52. Cambi (L. v.). Le tombe barbariche di Cevezzano e alcuni rinvenimenti medioevali nel Trentino, in-8°, Vienne, Gerold.

53. Carré de Busserole (J.-X.). Armorial des anciennes familles de la ville et de la sénéchaussée de Châtellerault. Tours, Suppligeon, in-8°, 103 p.

54. Castan (Auguste). Catalogue des peintures, dessins, sculptures et antiquités des musées de Besançon (7e édition). Besançon, Dodivers et Cie, in-16, 319 p.

55. Cerexhe (Michel). Les monnaies de Charlemagne. Gand, Leliaert, in-8°.

56. Cerf (Chanoine). Études sur quelques statues de la cathédrale de Reims, lectures faites à l'Académie de Reims. Reims, Monce, in-8°, 42 p.

57. Champfleury. La Tour. Paris, Rouam, in-4°, 102 p., grav.

58. Chardin (Paul). Peintures murales de Kermaria-en-Isquit. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, in-8°, 23 p., fig. et pl.

59. Charles (R.). Le vitrail de la compassion de la Vierge à l'église de la Ferté-Bernard (Sarthe). Le Mans, Pellechat, in-8° 14 p. et pl.

60. Chatelet (L'abbé). Les Monuments de l'abbaye de Charlieu (Haute-Loire). Besançon, Dodivers, in-8°, 31 p. et pl.

61. Chevalier (Mme C.). Histoire et description de la cathédrale de Tours. Tours, Rouillé-Ladevèze, in-12, 24 p.

62. Clercq (L. de) et Menant (J.). Catalogue méthodique et raisonné de la collection Clercq. Antiquités assyriennes : cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs. Paris, Leroux, in-fol., p. 1 à 112 et les pl. 1 à 22, 37 et 38.

63. Cleuziou (Henri du). Monuments historiques de France. Collection de phototypies par C. Peigné. Paris, Monnier, in-fol.

64. Cohen (Henry). Guide de l'amateur de livres à gravures du xviiie siècle, 5e édition, par le baron Roger Portalis. Paris, Rouquette, in-8°, xxxvi-379 p.

65. Crowther (G. F.). A Guide to English Pattern Coins in Gold, Silver, Copper and Pewter, from Edward I to Victoria, in-8°. Londres, Gill.

66. Danicourt (Alfred). Sur quelques monnaies gauloises trouvées en Picardie, Abbeville, impr. du *Pilote de la Somme*, in-8°, 6 p. et pl.

67. Deck (Théodore). La Faïence. Paris, Quantin, in-8°, 301 p., grav.

68. Dehaisnes (L'abbé). Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le xve siècle. — Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le xve siècle. Lille, Quarré, 1886, 3 vol. gr. in-4°.

L'ouvrage de M. l'abbé Dehaisnes est un des plus importants, dans son genre, qui ait paru depuis longtemps. Il se compose de deux parties qui se complètent mutuellement. Dans l'une, le savant chanoine a réuni une collection de textes d'une grande richesse qu'il a patiemment recueillis dans les principaux dépôts publics de la France et de la Belgique, mais tout spécialement dans les archives du département du Nord, dont, pendant plusieurs années, il a eu la garde. Dans l'autre, l'auteur s'est efforcé de dresser, en s'aidant des documents qu'il avait réunis, un tableau aussi complet que possible des diverses phases par lesquelles l'histoire de l'art a passé dans nos provinces du Nord. C'est au viie siècle que commence la série de textes ou d'extraits assemblée par M. l'abbé Dehaisnes. C'est même plus haut que commence son histoire de l'art, mais, à vrai dire, il apporte peu de renseignements nouveaux pour la période antérieure au xive siècle, et ce n'est que pour le xive siècle qu'il a recueilli une moisson d'une abondance vraiment extraordinaire. On en jugera par ce seul fait : tous les textes antérieurs à l'an 1300 tiennent dans 120 pages, tandis qu'il en a fallu 800, de 1300 à 1405, date du dernier document contenu dans l'ouvrage. C'est donc avant tout l'histoire de l'art au xive siècle qu'il faut chercher dans ce livre, et si l'on pénètre dans le détail des chapitres, on voit que c'est surtout cette période que l'auteur a étudiée à fond. Peut-être la connaît-il par les textes plus encore que par les monuments proprement dits; cependant le temps qu'il a dû passer dans les archives et les bibliothèques, pour recueillir les matériaux de son livre, ne l'a pas empêché d'étudier les monuments eux-mêmes, avec tout le soin qu'y aurait mis un érudit plus spécialement voué aux études archéologiques; M. l'abbé Dehaisnes a vu par lui-même les principaux témoins qui nous restent du génie artistique de l'ancienne Gaule-Belgique. Il en parle en homme de goût et l'on souscrira généralement à ses appréciations. Ainsi nous approuvons fort ce qu'il dit des origines de l'art flamand, des relations de cet art avec l'école germanique des bords du Rhin et de la Westphalie, des rapports si nombreux des artistes flamands avec la France proprement dite, et, par suite, de l'influence exercée par eux sur les développements de l'art en France, ou réciproquement de l'influence française sur l'école flamande.

L'ouvrage de M. l'abbé Dehaisnes est édité avec un grand luxe typographique, une douzaine d'héliogravures reproduisent quelques-uns des plus beaux monuments de l'art flamand, comme le diptyque de Tournai, la fameuse châsse de saint Eleuthère; une vierge peinte par André Beauneveu dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, et un curieux portrait de Jean de Berry, par le même artiste, le puits de Moïse à Dijon, etc. Mais le fonds du livre se recommande assez de lui-même pour qu'il soit

nécessaire d'insister davantage sur son exécution matérielle. B. L.

69. Desnoyers. Note sur un monogramme d'un prêtre artiste du IXe siècle. Paris, Imprimerie Nationale, in-8°, 8 p. et pl.

70. Dewitz (C.). Die Externsteine in Teutoburger Walde. Eine archæologisch-krit. Untersuchung, in-8°. Detmold, Heinrich.

71. Dion (A. de). Description des monnaies trouvées à Montfort-l'Amaury en 1884. Versailles, Cerf et fils, in-8°, 16 p., fig.

72. Douin (J. et R.) et Perret (E.). La Normandie archéologique. Caen, Adeline, petit in-fol., 4 p. et pl.

73. Ducourtieux (P.). Découvertes faites sur l'emplacement de la ville gallo-romaine, à Limoges, en 1886. Limoges, Ducourtieux, 1887, in-8°, 12 p. (Ext. du *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, t. XXIV.)

Fragments de murailles gallo-romaines, débris de marbres et de poteries, quelques monnaies des Flaviens et des Antonins; certains points mériteraient d'être fouillés méthodiquement.

74. Ebe (G.). Die Spæt-Renaissance. Kunstgeschichte der europ. Lænder von der Mitte d. 16. bis zum Ende d. 18. Jahrhunderts. Deux vol. in-8. Berlin, Springer.

75. Ferguson (Samuel). Ogham Inscriptions in Ireland, Wales and Scotland, in-8. Edimbourg, Douglas.

76. Fleury (Gabriel). Une statuette équestre en bronze de l'époque gallo-romaine. Mamers, Fleury et Dangin, in-8°, 14 p. et pl.

77. Fournier (L.). Le château de Laborde et ses seigneurs. Beaune, Devis, in-8°, 76 p. et pl.

78. Franklin (Alfred). La vie privée d'autrefois : Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle, d'après les documents originaux ou inédits. Paris, Plon, 2 vol. in-18 jésus.

79. Furtwaengler (A.) u. Loeschcke (G.). Mykenische Vasen. Vorhellenische Thongefæsse aus dem Gebiete des Mittelmeeres. Mit ein Atlas von 44 Tafel (in Mappe), in-fol. Berlin, Asher.

80. Garnier (Charles). Restauration des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome depuis 1788 jusqu'à nos jours. Paris, Firmin-Didot, grand in-fol., 47 p. et pl.

81. Gauthier (Jules). Note sur un carrelage émaillé du XIVe siècle découvert au château de Roulans (Doubs). Besançon, Dodivers, in-8°.

82. Gerhard (E.). Etruskische Spiegel. Funfter Band, bearbeitet von A. Klugmann u. G. Kœrte, gr. in-4°. Berlin, Reimer.

83. Germain (Léon). Anciens bénitiers lorrains. Nancy, Crépin-Leblond, in-8°, 16 p.

84. Germain (Léon). La tombe d'Isabelle de Musset, femme de Gilles de Busleyden, à Marville (Meuse). Caen, Le Blanc-Hardel, in-8°.

85. Germain (Léon). L'origine de Guillaume de Marcillat, peintre verrier (XVe-XVIe siècles). Nancy, Crépin-Leblond, in-8°, 10 p.

86. Geymuller (Baron de). Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre d'après de nouvelles recherches. Paris, Rouam, in-4°, X-348 p., grav., 4 p. hors texte.

87. Girancourt (A. de). Nouvelle étude sur la verrerie de Rouen aux XVIe et XVIIe siècles. Rouen, Cagniard, in-8°, 125 p.

88. Glueck (M.). De Tyro ab Alexandro Magno oppugnata et capta, gr. in-8°. Leipzig, Fock.

89. Guiffrey (Jules). La tapisserie de la chaste Suzanne, notice historique et critique. Paris, Nourrit, in-4°, 53 p., 4 photogr.

90. Guillaume (Edmond). L'Histoire de l'art de l'ornement. Paris, Delagrave, 139 p., 77 fig.

91. Hequet (Charles). Claude Gelée, dit le Lorrain (1600-1682), essai biographique. Nancy, Sordaillet.

92. Heuzey (Léon). Découvertes en Chaldée, par Ernest de Sarzec, consul de France à Bagdad, correspondant de l'Institut. Paris, Quantin, grand in-4°, p. 1 à 72.

93. His (Edouard). Dessins d'ornements de Hans Holbein. Paris, Boussod, in-f°, XLIII p. et 51 pl.

94. Joubert (A.). Les monnaies anglo-françaises frappées au Mans au nom de Henri VI (1425-1432). Mamers, Fleury, in-8°.

95. Julliot (Gustave). Quelques gravures sur bois des premiers imprimeurs sénonais. Sens, Duchemin, 8°, 12 p., fig.

96. Kondakoff (N.). Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Paris, Rouam, in-4°, 208 p., grav.

97. Lafenestre (Georges). La vie et l'œuvre de Titien. Paris, Quantin, petit in-fol., IV-331 p., pl. et gr.

98. Leblanc (E.). Les monuments historiques de la ville de Reims. Paris, Motteroz, in-fol., grav.

99. Lefèvre-Pontalis (Eugène). La dédicace de la cathédrale de Soissons en 1479. Paris, Imprimerie Nationale, in-8°, 8 p.

100. Lefèvre-Pontalis (Eugène). Monographie des églises de Juziers, Meulan et Triel. Versailles, Cerf, in-8°, 44 p.

101. Lenoir (P.-M.). Visite de la Société

archéologique de Touraine à l'abbaye de Fontgombaud. Tours, Mame, in-8°, 31 p.

102. Lentini (Rocco). La Sicilia artistica et archeologica. Palerma, Brangi, in-4°.

103. Lepage (Henri). Les Tapisseries des ducs de Lorraine. Nancy, Crépin-Leblond, in-8°, 47 p.

104. Macqueron (Henri). Iconographie du département de la Somme, ou catalogue des cartes, vues, armoiries, portraits, etc., gravés ou lithographiés, concernant ce département. Abbeville, Paillart, in-8°, VIII-766 p.

105. Maspero (G.). L'archéologie égyptienne. Paris, Quantin, in-8°, 323 p., grav.

106. Meaume (E.). Jean Nocret, peintre lorrain, né à Nancy en 1617, mort à Paris, en 1672. Nancy, Berger-Levrault et Cie, 8°, 46 p.

107. Melani (A.). Architecture italienne. Part II, architettura medievale. Milano, Hoepli, in-8°.

108. Messine (V.). Notizie biografiche popolari di Donatello e riflessioni artistico-morali per occasione del suo V centenario. Firenze, Ciardi, in-8°.

109. Montaiglon (Anatole de). Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). Paris, Charavay, in-8°, 427 p.

110. Mougins de Roquefort (S.). Découverte d'un petit autel votif à Vallamis. Nice, Malvano-Mignon, in-8°, 12 p. et pl.

111. Mowat. Explication d'une marque monétaire du temps de Constantin. Paris, Imprimerie Nationale, in-8°, 11 p.

112. Muntz (Eugène). Les mosaïques byzantines portatives. Caen, Le Blanc-Hardel, in-8°.

113. Müntz (Eug.). Note sur quelques artistes avignonnais du pontificat de Benoît XIII (1394-1409). Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, in-8°, 5 p.

114. Nicaise (A.). Etude sur un buste antique en marbre : Jupiter Sérapis, buste en bronze découvert à Cernay-lès-Reims (Marne). Paris, Imprimerie Nationale, in-8°.

115. Nolhac (P. de). Petites notes sur l'art italien. Paris 1887, in-8°, 15 p. (Extrait du *Courrier de l'Art*.

Raphaël et le Virgile du Vatican (emprunt par Raphaël à une miniature de Virgile d'un sujet de peste connu sous le nom de « *Il Morbetto* » et gravé par Marc-Antoine Raimondi). — Deux portraits inconnus de Raphaël (portraits de Luigi de Rossi et d'Andrea-Matteo d'Acquaviva, duc d'Atri, mentionnés dans l'inventaire de la collection de Fulvio Orsini; M. de Nolhac pense que ces portraits pourraient se trouver soit au Musée de Parme, soit au Musée de Naples). — Sur quelques portraits de l'école de Titien (portrait de Bembo au Musée de Naples; portrait de Giulio Clovio, par Domenico Theoscopuli, au Musée de Naples). — La fresque de Signorelli à la chapelle Sixtine (détermination des portraits contenus dans cette fresque). — Giovianni Bellini à Rome (texte de Pirro Ligorio établissant que Bellini possédait une *vigna* sur l'Esquilin et qu'il habita très probablement Rome).

116. Perrot (G.) et Chipiez (Ch.). Histoire de l'art dans l'Antiquité, tome IV. Sardaigne, Judée, Asie-Mineure. Paris, 1886, Hachette, gr. in-8°.

Le IVe volume du remarquable travail de M. Perrot sur l'histoire de l'Art est consacré à la Sardaigne et à la Judée; il se termine par une lumineuse étude des monuments si peu connus de l'Asie-Mineure, dernière étape avant d'arriver aux productions achevées du génie grec. Les Grecs, à entendre les auteurs anciens, semblaient avoir tout inventé; on commence à admettre que leurs artistes eurent des devanciers, et reçurent de l'Orient des exemples, des modèles et des procédés. Pourquoi, en effet, auraient-ils pris la peine de recommencer le travail préliminaire avec ses lenteurs et ses tâtonnements? « Pour comprendre, pour expliquer la Grèce naissante, il faut pousser sa recherche au-delà de la Grèce; il faut sortir de l'étroite enceinte de l'histoire grecque et résumer l'histoire et le travail de tous les peuples qui entourent le bassin oriental de la Méditerranée. » (Int. p. XXXIX.) Bien plus, il faut pénétrer jusqu'en Orient pour y surprendre ces germes féconds.

C'est ainsi que M. Perrot, après avoir interrogé l'Egypte et l'Assyrie, s'est préoccupé de la Phénicie. Il a recherché les qualités propres à son art et l'a trouvé plein de défaillances, dépourvu d'originalité. Il en a recueilli les produits imparfaits répandus avec une effrayante profusion, non seulement sur le littoral de la Méditerranée et les côtes du Péloponèse, mais encore jusqu'en Sardaigne où on relève les traces irrécusables du passage et de l'influence des navigateurs sidoniens et syriens. Après avoir vu ces derniers à l'œuvre, initiant les tribus sauvages de l'Occident lointain aux bienfaits de la civilisation, l'auteur est revenu sur les côtes de la Syrie où il a rencontré, entre la Phénicie et la vallée du Jourdain, le peuple Juif, proche parent des Phéniciens. L'art hébraïque, tout d'abord, ne semble pas devoir mériter une étude très étendue, car il a été aussi peu original que peu fécond; en effet, il semble se résumer tout entier dans un seul monument, le *Temple* de Jérusalem. Si on cherche à définir ses produits, on est frappé de leur extrême pauvreté, pauvreté qui s'explique par la prépondérance de l'idée religieuse. Ennemis de l'idole et de la représentation figurée, les Prophètes détournent constamment les Hébreux des images taillées ou fondues d'un être vivant quel qu'il soit, homme ou animal. Il leur semble que ce sont autant d'infidélités au vrai Dieu. Les rois pieux proscrivaient les artistes à l'égal des malfaiteurs. Jérémie appelle sur eux les malédictions : « Les « statues tournent à la confusion de ceux qui les ont « faites, dit-il, parce que leur ouvrage n'est qu'un mensonge, une matière qui n'a pas de vie. » (LI, 17.) Ce sont des ouvrages vains et dignes de risée! Comment

Israël aurait-il pu réagir contre la direction de ses conducteurs spirituels? Les menaces des prophètes portèrent si bien leurs fruits qu'il ne nous est même pas parvenu une seule statuette dans laquelle on puisse reconnaître un portrait qui renseigne sur les qualités physiques de la race juive. Ce dernier tableau complète l'ensemble de la civilisation phénicienne qui domine pendant de longs siècles dans toute la vallée trans et cisjordanienne.

M. Perrot, abandonnant la Phénicie et ses dépendances, avant de se tourner vers la Grèce, s'est trouvé aux prises avec des éléments nouveaux. Il les a rencontrés au moment où commençait jadis pour l'archéologue la période archaïque grecque. De vastes synthèses renfermaient sommairement toutes ces questions si délicates et si mystérieuses : des côtes de l'Ionie partait un art encore primitif, mais qui bientôt s'épanouissait en Grèce entre les mains de ses sublimes artistes, sans qu'on s'avisât de tenir compte de la somme d'expérience que ceux-ci pouvaient avoir reçue de devanciers encore inconnus. On soupçonna pourtant la part de l'élément oriental; on le chercha et on essaya de la définir; néanmoins on continuait d'ignorer jusqu'à l'histoire des peuples que les Hellènes avaient trouvés en Asie-Mineure, alors qu'ils y avaient établi leurs premières colonies. Les Grecs avaient pris à tâche d'envelopper dans des légendes les origines de leur art. Les Cyclopes lyciens, les Telchines venus de Crète n'étaient pas des fables dénuées de fondement; ils symbolisaient un art qui dissimulait les emprunts faits par les Hellènes aux civilisations antérieures. C'est ainsi que les monuments de l'Asie-Mineure échappèrent longtemps à toute appréciation. Peu de voyageurs avaient été à même d'étudier les vestiges de cet art qui paraît avoir été commun à la Lydie, à la Cappadoce et à la Phrygie; ils furent entrevus et reconnus par M. Perrot (1862) lors de ses fructueuses explorations, et bientôt de nouveaux documents vinrent ajouter un supplément aux informations déjà recueillies; ils révélèrent la connaissance de la civilisation *hétéenne*. Il n'est pas sans intérêt de savoir comment cet empire oublié est venu tout à coup réclamer sa place dans l'histoire. (Voy. Perrot, *Rev. des Deux-Mondes*, 1886.) A côté des civilisations connues qui ont partagé le monde oriental, échappant aux narrateurs officiels tels que Hérodote et Ctésias, une vaste confédération aurait existé depuis les bords de l'Euxin jusqu'à la mer Egée sans laisser d'autres traces de sa domination que celles que l'on retrouve dans des textes indéchiffrés pendant des siècles et quelques sculptures répandues en Syrie et en Asie-Mineure. Quel était le peuple, ou plutôt quels étaient les peuples qui ont produit ces monuments et ces inscriptions? Un illustre savant, M. Sayce, les a attribués avec raison à une vaste confédération qu'il a identifiée avec les mentions contenues dans les textes assyriens et égyptiens. Le nom donné aux hiéroglyphes nouveaux fut à l'origine essentiellement conventionnel; on les appela *Hamathéens*, à cause de la localité où ils avaient été remarqués pour la première fois; mais bientôt se firent jour les préoccupations bibliques si fortes et si puissantes chez nos voisins d'outre-Manche. Ces hardis guerriers combattant Sésostris sur leurs chars légers, ces rois commerçants des rives de l'Euphrate étaient-ils issus de la race de *Heth* dont Abraham trouva les enfants établis en Palestine? Etaient-ce ces mêmes trafiquants qui envoyaient chariots et chevaux aux rois d'Egypte? D'un autre côté, les monuments qui portent des caractères identiques à ceux qui couvrent les pierres de Hamath ne se concentraient pas exclusivement dans le voisinage de l'Euphrate; on voyait ces hiéroglyphes grossiers sur d'antiques ruines éparses en Asie-Mineure, depuis les défilés de Karabel jusqu'aux hauts passages du Bulgar-Dagh et dans les vallées de la Cappadoce. On s'en tira en appelant à son aide toutes sortes d'arguments. Voici l'opinion de M. Sayce, acceptée par M. Perrot : ce savant incline à penser que les *Syro-Cappadociens* ne peuvent être ce que l'on est convenu d'appeler des *Sémites*; il les rattacherait plutôt à tout un groupe de tribus que l'on a parfois nommées *proto-arméniennes*, et qui, du massif très élevé qui domine l'Ararat, serait descendu dans les vallées de l'Euphrate et de l'Halys, en Syrie et en Asie-Mineure. Une de ces tribus, celle qui portait le nom de *Hittim*, maîtresse des deux versants du Taurus, se serait glissée entre les Araméens de Damas, les Hébreux de la Palestine et les Phéniciens de la côte. Repoussant devant elle les Amorrhéens, cette nation septentrionale aurait pénétré comme un coin dans le monde sémitique. Néanmoins, parmi les noms d'hommes et de lieux transmis par les scribes de Thèbes et de Ninive, s'il en est peu qui se laissent résoudre en racines sémitiques, par contre les Hétéens, cités par la Bible, portent des noms dont la physionomie est toute hébraïque. — Je m'arrête; ces questions sont du domaine de l'épigraphie.

M. Perrot, réunissant les monuments, les a soumis à une classification méthodique. Il distingue plusieurs centres; il explore d'abord la Syrie septentrionale comprenant la Cilicie et les bords de l'Oronte jusqu'à l'Euphrate. Les produits de l'art qu'il y relève sont peu nombreux, si les inscriptions sont abondantes. Les bas-reliefs et les stèles donnent une chétive idée de cette civilisation qui a laissé pourtant des vestiges imposants, qu'on devine sous l'abri protecteur des décombres de Dennuk-Tak, par exemple, de même que sous les *tells* qui s'élèvent non loin du lac de Homs. — Si on quitte la plaine cilicienne, après avoir franchi les défilés du Taurus, on entre en Asie-Mineure et c'est là que se concentre l'étude la plus intéressante des œuvres de ces peuples qualifiés de *Hétéens occidentaux* (Perrot, p. 571). C'est, en effet, dans la Cappadoce que ces derniers, séparés de leurs compatriotes syriens par la neige qui obstruait les défilés, fondèrent un royaume indépendant. Leur capitale devait être à *Boghaz-Keui*, village situé au nord-nord-ouest de Jusgat. Devant ces murs épais qui ont plusieurs kilomètres de développement, en présence de ces grands bas-reliefs où figurent les dieux et les rois de la cité, ses prêtres et ses défenseurs, on devine le siège d'un empire florissant. — En 1862, M. Perrot avait examiné ces ruines avec le plus grand soin; Barth, Hamilton et Texier, qui les avaient entrevues, les rattachaient à *l'art mède*; il en était de même de celles d'*Euiuk*, considérées comme la résidence d'été d'un satrape ou d'un gouverneur de province. M. Perrot put relever bien des détails intéressants, dégager même des bas-reliefs cachés en terre; il avait essayé de restituer la place d'un édifice important et il

avait conclu que c'étaient les restes de l'art *lydo-phrygien*. A *Yasili-Kaïa*, distant de mille mètres du village de Boghaz-Keui, on est en présence d'une œuvre très intacte et qui n'a jamais eu d'autres accessoires que ce qui existe maintenant. — Une enceinte disposée par la nature, agrandie et régularisée par la main des hommes, forme une salle rectangulaire ; sur les rochers taillés à pic sont sculptés les bas-reliefs disposés en différents tableaux qui l'entourent à hauteur d'homme. Il s'agit évidemment d'une cérémonie du culte national. (Perrot, p. 646.)

On remarque dans ces diverses œuvres l'influence mélangée de l'Assyrie et de l'Égypte. C'est l'effort le plus heureux qui a été fait, dans le domaine de la plastique, par les premières tribus civilisées qui ont habité l'Asie-Mineure : « C'est comme le dernier mot d'un art dont la « vie indépendante et le développement allaient être « arrêtés par la rapide croissance de l'art grec et par son « prestige vainqueur, par la propagande irrésistible de « méthodes et de types qui finiraient par s'imposer même « aux plus rebelles. » (Perrot, p. 703.)

Il est assez difficile de résumer en quelques lignes les divers aspects de la *Question hétéenne*. Ce qu'il importe de faire ressortir, c'est l'apparition de l'élément nouveau, de la civilisation oubliée dont nulle mention n'était venue jusqu'à nous. Le silence des Grecs, qui nous surprend d'abord, peut s'expliquer d'une certaine manière. « Lorsque « leur curiosité s'éveilla, la race hétéenne avait cessé de « compter en Syrie, et la Cappadoce était masquée, pour « les Ioniens, par un rideau de peuples interposés, « Mysiens, Lydiens et Phrygiens, derrière lesquels se « dérobaient, dans un obscur lointain, le bassin de l'Halys « et les tribus qui l'habitaient. » (Perrot, p. 802.) Ils ont écrit à leur manière l'histoire des Égyptiens, des Assyriens et des Phéniciens ; ils ont oublié ou méconnu les Hétéens et le rôle d'intermédiaires qu'ils ont joué. Les archéologues, se rapportant aux données antiques, isolaient arbitrairement la Grèce et la détachaient du milieu où ses racines plongent en tous sens. M. Perrot a fait comprendre le rôle qu'a joué l'Asie-Mineure dans l'histoire des origines grecques ; désormais l'hésitation n'est plus permise. C'est par elle que s'est accomplie en Grèce la transmission des formes et de la technique.

Les découvertes contemporaines dévoilent une antiquité qui rapproche de nous la Grèce et la rend toute moderne. Sans méconnaître ce qu'il y a de puissant dans son art, le seul qui par sa beauté et son originalité a mérité de devenir classique, nos savants orientalistes pourraient dire, à juste raison, comme les prêtres de Saïs : « Vous autres, Grecs, vous n'êtes que des enfants ! » J. MENANT.

117. Pfnor (Rodolphe). Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI au palais de Fontainebleau. Paris, Claesen, 24 p. et pl.

118. Plon (Eugène). Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II. Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-4°, iv-144 p., 7 eaux-fortes, 15 dessins, 18 héliog., 16 héliot., 3 fac-similés d'autographes.

119. Pottier (Edmond) et Reinach (Salomon). La Nécropole de Myrina. Paris, Thorin, grand in-4°, 262 p. avec fig. dans le texte, 2 cartes en couleur, 24 pl. en héliogravure.

120. Pottier (Edmond) et Reinach (Salomon). Catalogue raisonné des terres cuites et autres antiquités trouvées dans la nécropole de Myrina (fouilles de l'École française d'Athènes). Paris, Motteroz, in-4°, 349 p.

121. Price (F. G. H.). Old Lombard Street Signs. Londres, Field and Tuer, in-4°.

122. Racinet (A.). Le costume historique. Paris, Firmin-Didot, in-fol., 500 pl.

123. Redford (George). A Manual of ancient Sculpture : Egyptian, Assyrian, Greek, Roman. 2e édition with additional Illustrations und Examples described. Londres, Low, in-8°.

124. Reinach (Salomon). Conseils aux voyageurs archéologues en Grèce et dans l'Orient hellénique. Paris, Leroux, in-18, 117 p.

125. Reymond (William). Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours : Architecture, statuaire, peinture. Paris, Delagrave, in-8°, 301 p., illustr.

126. Robert (Charles). Ogmius, dieu de l'éloquence, figure-t-il sur les monnaies armoricaines ? Paris, Imprimerie Nationale, in-8°.

127. Robert (Charles). Le médailleur Sperandio. (Extrait du *Journal des Arts* du 18 février 1887. Paris, imp. Kugelmann, 1887, 24 p., in-18.

128. Rouaix (Paul). Dictionnaire des Arts décoratifs, à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles. Paris, Lib. illustrée, grand in-8°, vii p. et p. 17 à 1043. Fin.

129. Rouyer (J.). Points divers de l'histoire métallique des Pays-Bas. Médailles du règne de Louis XIV, se rapportant à l'histoire des Pays-Bas et dont les coins existent au Musée monétaire à Paris.

130. Saint-Martin (Ch. de). Un inventaire de meubles du château royal de Verdun en 1572. Montauban, Forestié, in-8°, 21 p.

131. Sauvaire (H.). Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmane. Paris, Leroux, in-8°, 268 p.

132. Scheffer (A.). Courte notice de la galerie de tableaux appartenant au marquis Joseph Garbarino à San-Remo. San-Remo, Arbuffo, in-8°.

133. Schmarsow (A.). Donatello. Eine Studie über den Entwickelungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke, in-4°. Leipzig, Breitkopf et Hærtel.

134. Schneider (F.). Der Dom zu Mainz. Geschichte und Beschreibung der Baues und seine

Wiederherstellung, in-8°, Berlin, Ernst et Korn.

135. Schutz (A.). Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. Leipzig, Freytag, gr. in-8°.

136. Siemann (O.). The Mythology of Greece and Rome. With Special Reference to its Use in Art, in-8°, nouv. édit. Londres, Chapman.

137. Solvay (Lucien). L'art espagnol précédé d'une introduction sur l'Espagne et les Espagnols. Paris, Rouam, in-4°, vi-286, gravures.

138. Symonds (John Addington). Renaissance in Italy : The catholic Reaction. In two Parts. Londres, Smith and Elder. 2 vol. in-8°.

139. The legendary History of the Cross. A Series of 64 Woodcuts, from a Dutch Book published by Veldener, A. D. 1483. With an Introduction by John Ashton, and a Preface by Rev. S. Baring-Gould. Londres, Unwin, in-8°.

140. Tubino (M.). Estudios sobre el arte en Espana. La Arquitectura hispano-visigoda y arabe-espanola. El Alcazar de Sevilla. Una iglesia mazarabe. Sevilla, Los Rios, in-8°.

141. Upcott (L. E.). An Introduction to Greek Sculpture, in-8°, Londres, Frowde.

142. Vialettes (L'abbé). Reliques et ancien trésor de la cathédrale de Rodez. Rodez, Carrère, in-16, 56 p.

143. Viardot (Louis). Les merveilles de la sculpture. Paris, Hachette et Cie, in-18 jésus, 307 p., grav.

144. Waal (A. de). Die Katacomben des hl. Callistus. Nebst e. Anhang Marienbilder aus der Kirche der Katacomben, in-8°. Salzbourg, Pustet.

145. Wildenbruch (Ernest von). The Master of Tanagra : An Artist's Story of old Hellas. New ed., with 25 Tanagra Figures. Londres, Grevel, in-8°.

146. Woss (A.) et Stimming (G.). Vorgeschichtliche Alterthumer aus der Mark Brandenburg, gr. in-4°. Brandenburg, Lunitz.

147. Zoeller (M.). Griechische und rœmische Privat-Altertümer, in-8°. Breslau, Kœbner.

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1886.

Bazin (Hippolyte). L'Artémis marseillaise du Musée d'Avignon. Etude sur une copie romaine du type archaïque d'Artémis-Dictynne (la Diane-Vierge), patronne de la colonie phocéenne (une pl.). — Dieulafoy (M.). Fouilles de Suze, campagne de 1885-1886. — La Blanchère (R. de). Histoire de l'épigraphie romaine, rédigée sur les notes de Léon Renier. — Baillet (Aug.). Sceaux hétéens de la collection de M. G. Schlumberger. — Bapst (Germain). Le tombeau de saint Denis. — Deloche (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*). — Muntz (Eug.). Les monuments antiques de Rome, à l'époque de la Renaissance. — Duveau (Louis). L'épopée irlandaise. Histoire du cochon de Mac Dathó.

JANVIER-FÉVRIER 1887.

Dieulafoy (M.). Fouilles de Suze, campagne de 1885-1886 (*suite et fin*). Deux planches en chromolithographie représentant deux archers de la garde royale, qui proviennent du palais de Darius Ier. — Berthelot (M.). Sur quelques métaux et minéraux provenant de l'antique Chaldée. — Leuge (Aug.). La maison de campagne d'Armande Béjard, à Meudon. — Tannery (P.). Les noms des mois attiques chez les Byzantins. — Renan (Ary). Lettre à M. Perrot relative à un bas-relief hétéen (?) acheté à Beyrouth. — Cagnat (R.). La nécropole phénicienne de Vaga. — Deloche (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*). — Muntz (Eug.). Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance (*suite*). — Reinach (S.). Chronique d'Orient.

Planches. I et II. Archers de la garde royale provenant du palais de Darius Ier. — III et IV. Vases trouvés dans la nécropole de Vaga.

MARS-AVRIL 1887.

Bazin (Hipp.). Le théâtre romain d'Antibes (pl.) — Laigue (L. de). Un portrait inédit de Machiavel (pl.) — Bapst (G.). Tombeau et châsse de

Saint-Germain; tombeau de Saint Séverin (pl). — Vaux (Ludovic de). Découvertes récentes à Jérusalem. Etat des fouilles sur l'emplacement de la piscine de Béthesha. — Muntz (E.). Les monuments antiques de Rome, à l'époque de la Renaissance (*fin*). — Deloche (M.). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*). — Monceaux (Paul). Note sur le poète Aviénus. — Néroustos-Bey. Inscriptions grecques et latines recueillies dans la ville d'Alexandrie et aux environs. — Guillemaud (J.). Les inscriptions gauloises. Nouvel essai d'interprétation.

Planches. V. Vestiges du théâtre romain d'Antibes. — VI. Portrait de Machiavel. — VII. Châsse de Saint-Germain.

MAI-JUIN 1887.

Heuzey (L.). Une étoffe chaldéenne : le kaunakès. — Mowat (R.). Inscriptions osques ornées d'images de monnaies. — Deloche (M). Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne (*suite*). — Néroustos-Bey. Inscriptions grecques et latines recueillies dans la ville d'Alexandrie et aux environs (*suite*). — Guillemaud (J). Les inscriptions gauloises, nouvel essai d'interprétation (*suite*). — Le Blant (Ed.). Le vol des reliques au Moyen-Age. — Prost (Aug.) Les anciens sarcophages chrétiens de la Gaule. — Virot. Fouilles à Mantoche. — Lewal (André). Inscription du VIe siècle, à Constantinople.

Planches. VIII. Fragment de statue chaldéenne. Etoffe antique. — IX. Statuette chaldéo-babylonienne. — X. Stèle osque. As libral et quincussis.

REVUE NUMISMATIQUE

PREMIER FASCICULE 1887.

Six (J.-P.). Monnaies lyciennes (*suite et fin*). — Westphalen (comte de). La date de l'avènement au trône de Constantin le Grand, d'après Eusèbe et les médailles. — Deschamps de Pas (L). Quelques observations sur les monnaies de Fauquembergues (*vignette*). — Danicourt (A.). Enseignes et médailles d'étain ou de plomb trouvées en Picardie (pl. I et II et *vignettes*). — Schlumberger (G.). Une nouvelle monnaie à légende grecque des émirs Danischmendides de Cappadoce (*vignette*). — Valton (P.). Notice sur une médaille faite au XVe siècle à la cour de Bourgogne. Jacopo Galeota (pl. III).

DEUXIÈME FASCICULE 1887

Hirsch (L. de). Orontobatès ou Rhoontopatès (pl. IV). — Reinach (Th.). Mithridate Eupator et son père (pl. IV). — Babelon (E.). Marcus Annius Afrinus, gouverneur de Galatie (*vign.*). — Deloche (M.). Monnaies mérovingiennes (*suite*). Tiers de sou d'or à la légende *Vico santi Remi* ou *Remidi* (*vign.*). — Demole (Eug.). Denier au nom de Frédéric, évêque de Genève (*vign.*). — Engel (A.). Imitations monétaires de Château-Renault (*suite*) (*vign.*). — Poncet (E.). Denier inédit du Dauphiné (*vign.*).

TROISIÈME FASCICULE 1887.

Fox (Earle). L'obole athénienne, à l'époque macédonienne. — Babelon (E.). Tétradrachme d'Erétrie (Eubée), signé d'un nom d'artiste (*vign.*). — Reinach (Th.). Essai sur la numismatique des rois de Bithynie (pl. V, VI et VII). — Lépaulle (E.). Mariniane et Salonin. — Blancard (L.) Sur le florin provençal (*suite et fin*). — Lambros (P.). Monnaies inédites des ducs de Naxos (*vign.*). — Guiffrey (J.-J.). La monnaie des médailles. Deuxième partie : les graveurs.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

FÉVRIER 1887.

Antemnæ. Notice intéressante de M. L. Borsari sur les découvertes faites sur l'emplacement de l'antique *Antemnæ* au confluent du Tibre et de l'Anio, par le génie militaire.

Rome. Parmi les inscriptions découvertes à Rome, notons l'inscription dédiée aux mânes d'une femme qui avait vécu cent six ans et onze mois.

Nombreuses stèles funéraires déterrées le long de la Voie Triomphale, en dehors de la Porta Angelica, près la barrière de l'Octroi; une de ces stèles présente un édicule renfermant en haut-relief le portrait d'un certain *C. Julius Helius*, cordonnier; en haut de la stèle, sont sculptées une forme et une chaussure.

BULLETINO DELL' INSTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO — SEZIONE ROMANA

VOL. II, FASC. II (1886).

Rossi (G.-B. de) e Helbig (W.). Adunanza solenne in commemorazione di Guglielmo Henzen (Discours de MM. de Rossi et Helbig, à la mémoire de G. Henzen). — Tommassi-Crudeli (C.). Alcune riflessioni sul clima dell' antica Roma. — Studniezka (F.). Archaische Bronzestatue des Fürsten Sciarra (Statue d'éphèbe fort remarquable, trouvée au Janicule, du temps d'Urbain VIII; elle est de style grec archaïque et représente probablement un athlète; l'auteur la rattache à l'école d'Egine). — Mau (A.). Scavi di Pompei (suite de la relation détaillée des

fouilles faites à Pompéi en 1885 et 1886). — Lignana (G.). Sopra l'Iscrizione d'una fibula prenestina (inscription étrusque). Miscellanea epigraphica : Henzen (W.). Frammento degli atti de' fratelli Arvali. — Henzen (W.). De titulo castelli aquæ Claudiæ. — Gatti (G.). Rettifica. — Helbig (W.). Specchio etrusco.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE

MARS 1887.

Diehl (Ch.) et Cousin (G). Inscriptions de Lagina. — Latyschew (B.). Inscription de Chersonésos. — Radet (G.). Notes de géographie ancienne : Attaleia de Lydie. — Holleaux (M.). Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. Fragments de statues archaïques. (Ces statues, à d'insignifiantes variantes près, reproduisent un type unique d'Apollon représenté debout, jeune, les bras pendants, la jambe gauche en avant, la chevelure flottant à droite et à gauche du visage et retombant sur la nuque : l'Apollon d'Orchomène est le prototype de cette intéressante série). — Lechat (H). Fouilles au Pirée, sur l'emplacement des fortifications antiques. (Ces fouilles sont intéressantes surtout pour l'art de la fortification chez les anciens Grecs; elles ont aussi fourni quelques documents épigraphiques). — Contoléon (A). Variétés épigraphiques.

Planches. VIII. Torse de statue archaïque trouvé dans le sanctuaire d'Apollon Ptoos. — XII. Bronze trouvé dans le sanctuaire d'Apollon Ptoos (manche de patère représentant Apollon).

AVRIL 1887.

Cousin (G.) et Deschamps (G). Le sénatus consulte de Panamara. — Dareste (R). Inscriptions de Gortyne. — Fougères (G.). Fouilles de Délos (avril-août 1886). Dédicaces grecques et latines. — Holleaux (M). Statue archaïque trouvée au temple d'Apollon Ptoos. (Remarquable statue d'Apollon en marbre de Paros, dont le type paraît dériver de l'Apollon de Canachos). — Foucart (P). Note sur une inscription d'Olympie. — Kontoléon (A.). Variétés épigraphiques.

Planches XIII et XVI. Statue archaïque trouvée au temple d'Apollon Ptoos.

MAI-NOVEMBRE 1887.

Cousin (G.) et Deschamps (G). Emplacement et ruines de la ville de Kus en Carie. — Duchesne (l'abbé). Macédonius, évêque d'Apollonias en Lydie. — Paris (Pierre). Fouilles d'Elatée. Inscriptions du temple d'Athena Cranaia. — Clerc (M.). Inscriptions de la vallée du Méandre, Tralles, Nysa, Attuda, Laodicée et Colosses. — Holleaux (M.). Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. Statuettes archaïques en bronze. — Foucart (P). Listes d'affranchissements de la ville d'Halos en Phthiotide. — Deschamps (G.) et Cousin (G.). Inscriptions du temple de Zeus Panamaros. Une famille sacerdotale : Ti. Flavius Æneas et ses enfants. — Radet (G.) et Lechat (H.). Notes de géographie ancienne : I. La ville d'Ægae en Eolie ; II. Attaleia de Lydie ; III. Sandaina.

Planches IX, X et XI. Bronzes archaïques trouvés au temple d'Apollon Ptoos.

JAHRBUCH DES K. DEUTSCHEN ARCHÆOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND II, 1887. — ERSTES HEFT.

Michaelis (A.). Zur Erinnerung an Wilhelm Henzen. — Sybel (L. von). Zwei Bronzen (Paragnathide du Musée de Berlin, représentant probablement Philoctète; figurine assise du British Museum). — Dummler (F.). Vasen aus Tanagra und Verwandtes (vases archaïques en terre cuite). — Milchhœfer (A.). Reliefs von Votivtrægern. — Bohlau (J.). Frühattische Vasen. — Rohden (H. von). Zum Hermes des Praxiteles. — Studniczka (F.). Die bemalten Deckziegel. — Loewy (E.). Zu den griechischen Kunstlerinschriften.

Planches. I. Bronzene Helmwange im Berliner Museum. — II. Archaische Vasen. — III. Archaische Kanne aus Analatos. — IV. Archaischer Krater aus Theben. — V. Archaische Amphora von Hymettos. — VI. Pompeïanisches Wandbild (Hermes).

Vignettes. Sitzender Mann, Bronze in British Museum. — Reliefragmente in Athen. — Frühattische Thongefæsse in Athen, London, Berlin. — Bemalte Deckziegel, Grundriss.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Séance du 27 mai 1887.

M. Oppert continue sa communication au sujet des inscriptions babyloniennes dans lesquelles sont mentionnés des Juifs. L'une d'elles mentionne un jugement rendu contre un esclave juif du nom de Barachiel qui réclamait la qualité d'homme libre.

M. G. Perrot donne communication d'une note de M. V. Waille relative aux fouilles de Cherchell (Algérie). Cette note mentionne la découverte de nouvelles mosaïques, d'un beau torse de Diane et d'une tête de marbre colossale.

Séance du 3 juin.

M. G. Perrot communique un télégramme qui vient de lui être transmis par M. Salomon Reinach, relatif à des sarcophages découverts à Saïda (ancienne Sidon) par deux explorateurs chargés d'une mission archéologique par le gouvernement ottoman.

M. Renan communique un autre télégramme adressé à M. Clermont-Ganneau au sujet des mêmes monuments. La découverte consiste en un sarcophage anthropoïde de marbre noir, à couvercle couvert d'hiéroglyphes ; vers les pieds est gravée une inscription phénicienne de huit lignes. Ce sarcophage appartiendrait peut-être à la même série que celui d'Eschmounazar qui, lui aussi, a été primitivement recouvert d'hiéroglyphes effacés plus tard pour faire place à une inscription phénicienne.

M. Alexandre Bertrand met sous les yeux de l'Académie, au nom de M. de Witte, les photographies d'une statuette de bronze acquise par le Musée de Saint-Germain. Elle représente un guerrier coiffé d'un casque à triple panache et sur la cuirasse on voit un taureau à trois cornes. M. de Witte reconnaît dans cette figurine l'empereur Postume. (Cette statuette a été publiée par la *Gazette archéologique* ; voyez, p. 124 et suiv., l'article de M. Mowat.)

M. Halévy continue sa communication sur la langue des Hittites, d'après les inscriptions assyriennes.

Séance du 10 juin.

M. Héron de Villefosse communique le texte d'une inscription latine de la cité antique de *Gunugus*, près de Cherchell (Algérie). Cette inscription a été découverte par M. du Rieux, ingénieur civil à Gouraya :

q · IVL · Q · F · QVIR
c LEMENTI · AED ·
ii VIRO · ITERVM · II
v IRO · QQ · FLAM · AVG
t RIB · AB · ORDINE
LECTO · PAGI · SA
lu TARIS · SILONE*n*
si S · L · SEMPRONI
u S VENVSTVS · AMI
c O · OPTIMO · OB · MER

Ce qui fait l'intérêt de cette inscription, c'est la mention du *tribunus ab ordine lectus*, tribun militaire, commandant de la milice locale, élu par l'*ordo* de la cité. Cette inscription semble confirmer l'opinion soutenue en 1875 par M. Victor Duruy au sujet du caractère municipal des *tribuni militum a populo*.

M. Héron de Villefosse signale une autre inscription latine découverte aux environs de Rome, sur la route de Palestrina, par M. l'abbé Le Louet et dont l'estampage lui a été transmis par M. de Laurière. Cette inscription est l'épitaphe d'un marchand de Rome, originaire de Misène :

D M
M·ANTONIO·M·FILIO
CLAVDIA·TERENTI
ORIVNDO·CIVITATE
MISENI·OMNIBVS
MVNERIBVS·ET
HONORIBVS PATRIAE
SVAE·PERFVNCTO
NEGOTIATORI
CELEBERRIMO·SVARIAE
ET·PECVARIAE
M·M·ANTONII
TERES·ET·PROCVLVS
FILII Ø HEREDES
SECVNDVM·VOLVNTATEM
IPSIVS

M. Héron de Villefosse communique également une courte inscription gauloise trouvée en 1886 à Caudebec-lez-Elbeuf, l'ancienne *Uggate*. Cette inscription est figurée en relief au revers d'une figurine de Vénus en terre cuite :

REXTVGENOS SVLLIAS AVVOT

A Fegréac (Loire-Inférieure), on a trouvé, en 1887, une autre figurine portant la même inscription; plusieurs terres cuites signées du même nom ont été déjà signalées par M. Charles Robert. L'inscription renferme évidemment le nom du fabricant, *Rextugenos*. Le mot AVVOT se retrouve sur des marques de potiers et sur les sculptures de l'arc de triomphe d'Orange précédé toujours d'un nom au nominatif. On peut en conclure que ce mot a le sens du latin *fecit*.

SÉANCE DU 17 JUIN.

M. RENAN présente, de la part de M. Letaille, les estampages de cinquante-deux stèles offrant des inscriptions ou des sculptures puniques, qui font partie de la collection de M. le commandant Marchand, à l'Ariana près de Tunis. Quelques-unes de ces sculptures offrent un grand intérêt. (Voyez *Gazette archéologique, Chronique*, p. 30 et 56.)

M. HÉRON DE VILLEFOSSE donne lecture d'une lettre de M. Pierrot-Deseilligny, élève de l'École des Hautes Études, exposant le résultat des fouilles entreprises par son oncle, M. Lafon, professeur à la Faculté des sciences de Lyon, sur la colline de Fourvières. On a pu reconnaître les restes de l'un des deux amphithéâtres de Lyon, celui qui était situé dans le voisinage du forum et du palais impérial.

M. Héron de Villefosse communique le texte des inscriptions de trois bornes milliaires découvertes au sud de Mascara, aux environs de Tagremaret, par M. Demaeght, commandant à Oran. L'une de ces bornes nomme l'empereur Quintille, frère de Claude le Gothique; c'est jusqu'ici la seule inscription à son nom. Ces monuments font en outre connaître les noms anciens de deux localités : *Cohors Breucorum*, Tagremaret, et *Caput Urbis*, localité indéterminée de la même région.

M. HALÉVY termine sa lecture sur la langue des Hittites.

SÉANCE DU 24 JUIN.

M. RENAN annonce qu'il a reçu de Hamdi Bey les photographies, la description et les estampages du sarcophage qu'il vient de découvrir à Saïda et qu'il a voulu soumettre à l'Académie des inscriptions avant qu'il soit connu du reste du monde archéologique. Le sarcophage découvert par Hamdi Bey est bien, comme l'avait pensé M. Renan, de la dynastie d'Eschmounazar, dont le sarcophage est connu; c'est celui du père d'Eschmounazar, le roi Tabnit, fils d'Eschmounazar Ier. Voici la traduction de l'épitaphe phénicienne de ce roi.

« C'est moi Tabnit, prêtre d'Astarté, roi des Sidoniens, qui suis couché dans cette arche. O homme, qui que tu sois, qui découvriras cette arche, n'ouvre pas ma chambre sépulcrale et ne me trouble pas. Car il n'y a pas d'argent, il n'y a pas d'or, il n'y a pas de trésors à côté de moi. Je suis couché seul dans cette arche. N'ouvre pas cette chambre sépulcrale, car un tel acte est une abomination aux yeux d'Astarté. Si tu ouvres ma chambre sépulcrale et si tu viens me troubler, puisses-tu n'avoir pas de postérité parmi les vivants sous le soleil, ni de lit parmi les morts! »

M. OPPERT commence une communication au sujet d'une chronique babylonienne récemment découverte au British Museum. Cette chronique va du règne de Nabonassar (747 avant Jésus-Christ) à la première année du règne de Saosduchin (667 avant J.-C.).

SÉANCE DU 1er JUILLET.

M. BERGAIGNE fait part de ses observations au sujet de quelques-unes des inscriptions sanscrites recueillies en Annam par M. Aymonier. Deux de ces inscriptions remontent au ve et au vie siècle de notre ère et prouvent l'existence, dès

cette époque, du royaume indien de Tchampâ sur la côte orientale de l'Indo-Chine.

M. Alexandre Bertrand rend compte des fouilles exécutées dans la presqu'île de Saint-Maur-les-Fossés, par M. Ernest Macé, architecte, assisté de M. Abel Maître. On a découvert un certain nombre de sépultures gauloises semblables à celles rencontrées dans les autres parties de la *Belgique* de César; la salle VII du Musée de Saint-Germain est consacrée à ces sépultures, probablement antérieures à la conquête romaine.

M. Oppert termine sa communication sur une chronique babylonienne conservée au British Museum.

M. Héron de Villefosse transmet les renseignements qui lui ont été adressés par M. le chanoine Laferrière sur les fouilles de Saintes (Charente-Inférieure). Ces fouilles ont donné des textes épigraphiques importants. Parmi les inscriptions il convient de signaler l'épitaphe d'un soldat de l'*ala Atectorigiana*, corps de troupe qui doit son nom au chef gaulois Atectorix, probablement de la cité des Santons. Le nom d'Atectorix figure sur un grand nombre de monnaies gauloises de la région.

M. Maspero donne quelques indications sur les inscriptions hiéroglyphiques du sarcophage découvert à Saïda par Hamdi Bey. Ces inscriptions donnent le nom de l'Egyptien qui a été enterré le premier, le général Penphtah ou Panephtah. Ce monument ne doit être que d'une cinquantaine d'années antérieur aux premiers Ptolémées. L'opinion de M. Clermont-Ganneau, relative à la dynastie de Tabnit et d'Eschmounazar qui, selon lui, ne serait pas antérieure à la fin de l'époque persane ou au commencement de l'époque grecque, se trouve ainsi confirmée.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séance du 15 juin.

M. le Président lit une lettre de M. Buhot de Kersers communiquant une note sur une épée en fer et un rasoir en bronze trouvés à Lunery (Cher) en 1887.

M. Pol Nicard offre à la Société une note de feu M. Desnoyers sur un monogramme d'un prêtre artiste du IXe siècle.

M. de Laurière communique des photographies de monuments qu'il a visités en Corse et en Sardaigne, et il donne des renseignements sur la stèle d'Apriciani.

M. Mowat lit une note de M. Lafaye sur un sarcophage antique dont il indique l'existence dans l'église de Sainte-Marie-Majeure à Bonifacio (Corse).

M. de Geymuller signale de nouvelles découvertes faites à Rome et qui fixent définitivement l'emplacement de la maison de Raphaël, dans laquelle il est mort.

M. Courajod, se référant à une précédente communication, présente à la Société une sculpture sur bois de la collection de M. Corroyer, marquée de la *main coupée* tracée au feu et provenant d'un atelier d'Anvers. Il rappelle qu'un grand nombre de figurines en bois portent la même marque et il signale en même temps des panneaux peints de l'École d'Anvers, frappés au revers du même fer; ces panneaux font partie des collections Fetis de Bruxelles et Ozenfant de Lille.

Séance du 13 juillet 1887.

M. l'abbé Cornaut présente une plaque de cuivre jaune émaillé, du XIVe siècle, provenant de la châsse du B. Jean de Montmirail à Longpont (Aisne). M. Courajod fait ressortir l'intérêt de cet objet qui appartient à une catégorie dont on n'a que de rares spécimens. M. Cornaut présente ensuite une matrice de sceau et un fragment de poterie romaine : le sceau est celui de Guy de Preneste (1199-1206), 15e abbé général de Cîteaux.

M. Babelon présente un tétradrachme d'Érétrie en Eubée, peu postérieur à la mort d'Alexandre; on y voit, sur le bandeau de la tête d'Artémis Amarynthide, les lettres ΦΑ, initiales du nom du graveur monétaire. M. Babelon entre dans quelques détails sur le monnayage d'Érétrie et des autres villes eubéennes.

NOUVELLES DIVERSES

INSCRIPTIONS LATINES DE LA COLLECTION DE M. LE COMMANDANT MARCHAND, A L'ARIANA (près Tunis).

Avant que la France eût étendu son protectorat sur la Régence de Tunis, les principales puissances européennes avaient déjà envoyé des explorateurs afin d'étudier les nombreuses ruines qui couvrent cette région, et surtout l'emplacement de l'ancienne ville de Carthage.

Les plus importantes découvertes d'antiquités avaient été dirigées sur les principaux musées d'Europe.

Cependant un certain nombre des objets découverts étaient encore conservés en Tunisie par plusieurs personnages tunisiens. Ils en avaient formé des collections qui malheureusement ne subsistèrent pas et furent vendues ou dispersées.

Deux séries seulement, réunies avec le plus grand soin, ont échappé au sort commun; elles renferment une partie des antiquités découvertes à Carthage.

La première de ces collections fut organisée sous les auspices de S. E. le cardinal Lavigerie, qui la fit installer à Carthage, près de la chapelle de Saint-Louis, sur l'emplacement donné par le Bey de Tunis à la France en 1840.

Cette collection, formée par le P. Delattre, contient une très curieuse série d'inscriptions puniques, grecques ou romaines découvertes à Carthage, et de nombreux objets antiques provenant du même endroit.

Le P. Delattre[1] a décrit dans plusieurs recueils archéologiques cette collection qu'il augmente chaque jour à l'aide du produit de ses fouilles et de ses recherches sur l'emplacement de la ville antique.

La seconde collection a été formée à l'Ariana (près Tunis) par M. le commandant Marchand.

Il a pu réunir et arracher à une destruction certaine de nombreuses antiquités provenant presque toutes des ruines de Carthage et achetées aux indigènes.

Les objets conservés par le savant officier n'avaient pas encore été catalogués quand, grâce à l'obligeance du propriétaire, j'ai pu les examiner et les étudier.

Cette collection se compose de 52 stèles puniques, provenant de Carthage, d'une trentaine d'inscriptions grecques et latines, de vingt-cinq lampes romaines, dont plusieurs avec inscriptions, d'une belle série de médailles, d'un certain nombre de fragments de statues et de bas-reliefs, et de dix têtes d'empereurs ou de divinités, parmi lesquelles il faut surtout signaler une magnifique tête de Jupiter Sarapis.

Les stèles puniques, qui forment une suite particulièrement intéressante, ont été communiquées (en estampage) à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par M. Renan, dans la séance du 17 juin 1887.

Le savant éditeur du *Corpus inscriptionum semiticarum* s'est particulièrement étendu sur l'intérêt que présentent plusieurs de ces monuments offrant des représentations extrêmement rares dans l'art punique; il a signalé surtout trois stèles dont l'une nous montre un banquet funèbre, l'autre un sacrifice; la troisième offre au dessus de l'inscription la représentation d'un lièvre ou d'un lapin[1]. On sait que cette figure n'avait été signalée encore qu'une seule fois par M. Renan dans le *Corpus inscriptionum semiticarum* et d'après un document qui prêtait à discussion; cette nouvelle stèle vient confirmer les conjectures du savant académicien.

Les inscriptions puniques seront publiées prochainement dans le dernier fascicule du *Corpus inscriptionum semiticarum*.

1. *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1875-1886. *Fouilles à Carthage*.
Cf. *Lettre à M. le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, par l'archevêque d'Alger* (277 *inscriptions*).

1. Les croquis des trois stèles ont été publiés dans les nos 5 et 6 de la *Gazette archéologique, Chronique*, 1887; p. 30.

Les inscriptions latines, qui sont au nombre de 30, ont été presque toutes trouvées ou achetées à des Arabes par M. le commandant Marchand sur l'emplacement même de Carthage, et proviennent principalement soit de l'endroit où M. de Sainte-Marie fit des fouilles et découvrit une série d'inscriptions en l'honneur de Sarapis, soit de l'un des importants cimetières des *officiales* esclaves et affranchis de la famille impériale, découverts à Carthage par le P. Delattre.

Il faut donc les joindre à l'ensemble épigraphique de même nature réédité récemment par M. le docteur J. Schmidt.

Plusieurs de ces inscriptions présentant un intérêt particulier, mon savant maître M. Héron de Villefosse a bien voulu les étudier et les communiquer à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans la séance du 14 octobre dernier, en les faisant suivre de savants commentaires.

1. DIS · M · SAC ·
VENERIA · PIA
VIX · ANNIS · LXX
H · S · E

Di(i)s M(anibus) sac(rum).

Veneria pia vix(it) annis LXX. H(ic) s(ita) e(st).

Hauteur des lettres, 0m 035.

2.[1] D · M · S ·
T · AELIVS · AVG · LIB ·
LIBYCVS · ADIVT ·
TABVL · AD · MEN ·
THISIDVENSI · VIX
ANN · LXXVIII ·
H · S · E ·

D(iis) m(anibus) s(acrum).

T(itus) Aelius, Aug(usti) lib(ertus), Libycus, adjut(or) tabul(arii) ad men(sam) Thisiduensi, (sic), *vix(it) an(nis) LXXVIII. H(ic) s(itus) e(st).*

Hauteur des lettres, 0m 02.

« Dans aucune autre province l'empereur ne possédait des biens plus considérables qu'en Afrique. Aussi les procurateurs impériaux chargés de ces biens y étaient-ils plus nombreux qu'ailleurs[1]. La province proconsulaire et la Numidie avaient été divisées en régions distinctes, *tractus*, administrées chacune, au point de vue des intérêts financiers impériaux, par un procurateur. Ce procurateur, avait dans plusieurs localités de sa région, un bureau, *mensa fiscalis*, où se faisaient les payements et les perceptions; l'employé placé à la tête de ce bureau local portait le titre de *adjutor tabularii* suivi des mots *a mensa* ou *ad mensam* avec un ethnique qui indiquait le nom de la localité. Pour le *tractus Karthaginiensis* on connaît déjà un *adjutor tabularii a mensa Vagensi*[2], qui était, comme T. Aelius Libycus, un affranchi impérial; il était même son contemporain et avait été probablement affranchi à la même époque que lui, ainsi que le fait supposer son nom, T. Aelius Fortunatus. M. Mommsen pense qu'il y avait à Thugga et à Avitta Bibba deux autres bureaux du même genre[3], ce qui porte à quatre le nombre des *mensae* connues du tractus Karthaginiensis : Vaga, Thugga, Avitta Bibba et Thisiduo. »

« Ce petit texte a encore un autre intérêt puisqu'il nous permet de rectifier le nom d'une localité de la province proconsulaire. Il faut écrire désormais *Thisiduo* et non pas *Chisiduo*[4] ainsi que l'avaient fait penser les leçons adoptées par les éditeurs de la Table de Peutinger et de l'Anonyme de Ravenne[5]. Il en résulte que dans l'inscription de Krich-el-Oued (n° 1269 du t. VIII), on doit restituer à la dernière ligne THISIDVENSES. »

3.[6] BATHYLLVS
AVG · VIXIT
ANNIS · VII
H · S · E

Bathyllus, Aug(usti servus), vixit annis VII. H(ic) s(itus) e(st).

Hauteur des lettres : Première et deuxième lignes, 0m 015; suivantes, 0m 01.

4.[7] « Fragment d'une inscription gravée en

1. Séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 14 octobre 1887. Communication de M. Héron de Villefosse.

1. *Corpus inscr. latin.*, t. VIII, p. XVII.
2. *Eph. epigr.*, t. V, p. 311, n° 418.
3. *Eph. epigr.*, t. V, p. 112.
4. Cf. *Corp. inscr. latin.*, t. VIII, p. 159.
5. Les paléographes savent combien est facile la confusion du c et du t dans les textes du Moyen-Age.
6. Delattre, *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1882, n° 44, p. 180.
7. Séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 14 octobre 1886. Communication de M. Héron de Villefosse.

petits caractères, et qui ne faisait certainement pas partie de la face principale du monument dont il provient :

I	STATIA*nu* *s*	
IVS	NATVL*u* *s*	
ANVLLINO	ET FRONT*one cos*	(an 199)
*lu*CCEIVS	ZABVLLV *s*	
SEVERO	ET VICTORINOC*os*	(an 200)
....V S	DEATE R	
.......S	PVDENS PR	
....	....T I//////VT/////	

Hauteur des lettres, 0m 01

. . . . *Statia(nus)*
. . . .*ius Natul(us)*
Anullino et Front(one co(n)s(ulibus)
(Lu)cceius Zabullu(s)
Severo et Victorino c(o(n)s(ulibus)
. . . .*us Deater* (pour *Dexter*)
. . . . .*s Pudens pr* . . . .
. . . .

« Les lettres de la huitème ligne sont brisées, il n'en reste que la partie supérieure ; il est difficile d'en reconnaître la valeur. Le cognomen *Natulus*, inscrit à la ligne 2, n'a encore été rencontré qu'une seule fois en Afrique, dans une liste de soldats trouvée à Lambèse. Il est porté par un bénéficiaire, originaire de Carthage, *Q. Fulvius Natulus*.

« Ce texte contient une liste de noms séparés par des dates consulaires.

« On a trouvé à Mena, dans l'Aurès, des listes analogues [1] gravées sur les faces latérales d'autels consacrés aux Dieux pour le salut des empereurs ».

5. [2] DIS·MANIBVS·SACR
DONATVS·AVG·LIB
ADIVTOR·TABVL
PIVS·VIXIT·AN·L·H·S·E

Hauteur des lettres, 0m 04.

Di(i)s manibus sacr(um)

Donatus, Aug(usti), lib(ertus) adjutor tabul(arii), pius vixit an(nis) L. H(ic) s(itus) e(st).

Ce petit texte a un certain intérêt à cause de la mention d'*adjutor tabularii* qu'il renferme et qui a été expliquée par M. Héron de Villefosse à la suite de l'inscription portant le n° 2.

1. *Corp. inscr. latin.*, t. VIII, n°s 2464, 2466.
2. Delattre, *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1882, n° 41, p. 180.
Cf. *Eph. epig.*, t. V, n° 350.

6. [1] D·M·
SAC
FORTVNATVS
CAES·N·SER
PIVS·VIX·AN·LXIII
CON·PIA·F·H·S·E·

Hauteur des lettres : première et seconde ligne, 0m 03 ; suivantes, 0m 02 1/2.

D(is) m(anibus) s(acrum).

Fortunatus, Caes(aris) n(ostri) ser(vus), pius vix(it) an(nis) LXIII. Con(jux) pia f(ecit). H(ic) s(itus) e(st).

7. DIS·MAN·SACR·
CHRESTVS·AVG·CVSTOS
VTIKA·HORREORVM
AVGVSTAE·PIVS·VIXIT·
ANNIS·LXXX·

Hauteur des lettres, 0m 02.

Di(i)s man(ibus) sacr(um).

Chrestus, Aug(usti) (servus), custos Utika horreorum Augustae, pius vixit annis LXXX.

« C'est la première mention que l'on rencontre de ces *horrea Augustae* dont un esclave impérial était le gardien à Utique ».

8. [2] DIS MANIBVS SACR
VLPIA VITALIS
H·PIA·VIX·AN·IIII·S
M·III·D·VIIII

Hauteur des lettres, 0m 02.

Di(i)s manibus sacr(um).

Ulpia Vitalis pia vix(it) an(nis) IIII m(ensibus) III d(iebus) VIIII.

H(ic) s(ita est).

9. D·M·S
AGATHOPVS·AVG
~~SER·PIVS~~·VIXIT·ANN
XC·MENS·VIIII
H·S·E·

Hauteur des lettres, 0m 02.

1. Séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 14 octobre 1887. Communication de M. Héron de Villefosse.
2. Delattre, *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1882, n° 42, p. 180.

D(iis) m(anibus) s(acrum).
Agathopus, Aug(usti) ser(vus), pius vixit an-n(is) XC, mens(ibus) VIIII.
H(ic) s(itus) e(st).

Cette inscription est cassée en deux morceaux.

10.[1] DIS·MANIBVS
SACRVM
PRIMIGENIA PIA
VIXIT ANNIS·XXX
H·S·E

Hauteur des lettres, 0m 02.

D(i)is manibus sacrum.
Primigenia pia vixit annis XXX. H(ic) s(ita) e(st).

11. ERD
AI

Hauteur des lettres, 0m 05.
Fragment du mot *sac]erd[os?*

12. IAI
CVM·I

Hauteur des lettres, 0m 05.

13. HI·L·AVCT
L·FEL

Hauteur des lettres, 0m 03.
« Fragment d'une liste contenant des noms d'affranchis. Accent sur le E ».

14. EGIPTIA
INPACE

Hauteur des lettres, 0m 03 1/2.
Fragment d'inscription chrétienne.

15.[2] .... ////////// *prae*
FECTISQVEFE........
ADMAIOREMC..........
DECENTEROR..........
LVDIS PRAE*ter*..........

Hauteur des lettres, 0m 03 1/2.

« Cette inscription, à en juger par le caractère des lettres, appartient à une basse époque, probablement au ve siècle de notre ère.

« La première ligne, dont les lettres sont brisées, est indéchiffrable. La dernière ligne mentionne des jeux ».

1. Delattre, *Bull. épigraphique de la Gaule*, 1882, n° 43, p. 180.
2. Séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 14 octobre 1887. Communication de M. Héron de Villefosse.

16.[1] HELVIA·COMMODA
PIA·VIXSIT·ANNIS
XXXV·HIC·SIT·AST (*sic*)
C·IVLIVS·BITVS
VIR·HEIVS·VET
POSVIT·TERA
NVS CHORST TRAEC

Hauteur des lettres, 0,2.

Helvia Commoda pia vixsit annis XXXV. Hic sit(a) est.
Julius Bitus vir hujus vet(eranus) posuit.

« Une main moins assurée a complété l'inscription primitive en ajoutant après coup : *teranus* (complément de *vet* de la ligne précédente) *chortis Traec(um)*.

« Avant d'appartenir au commandant Marchand, ce texte faisait partie de la collection Kheredddine, où il avait été copié par le P. Delattre incomplètement, ainsi que le prouve une publication récente[2] ».

17. IVALAPVDENTISE
AN·XXVII

Hauteur des lettres, 0m 03.
Inscription très fruste. Il faut lire probablement : *Ivala Pudentis f(ilius) ann(orum) XXVII.*

18. M·S·ANTTONIVS
O·V·A·LXXXV
VTTVNIM·M·F·V////

Hauteur des lettres, 0m 02.
Inscription aussi très fruste et difficile à lire. Il semble qu'elle ait été gravé sur un premier texte.

19.[3] *quaest* ORI·TRIB *pl...*
afri CAE
IRTO

Hauteur des lettres, 0m 05.

« Ce fragment appartient au *cursus honorum* d'un personnage de l'ordre sénatorial qui avait exercé en Afrique des fonctions qu'il est impossible de déterminer ».

1. Séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 14 octobre 1887. Communication de M. Héron de Villefosse.
2. R. Cagnat, *Inscriptions inédites d'Afrique, extraites des papiers de L. Renier*, n° 31.
3. Séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 14 octobre 1887. Communication de M. Héron de Villefosse.

20.[1] SARAPIDI·AVG
·AVRELIVS·PASINICVS
cu]M SVIS D·D·D·D·

Hauteur des lettres, 0m 01.

Sarapidi Aug(usto).
...*Aurelius Pasinicus* [*cu*]*m suis d(onum) d(edit) d(e)d(icavit).*

Ce texte est gravé sur la partie antérieure d'un fragment en marbre qui paraît appartenir à une statue de sphinx, et se trouve au dessous même de la tête de la statue. Le nom de Pasinicus avait déjà été relevé sur une autre inscription découverte au même endroit et publiée dans le *Corpus* latin[2].

21.[3] TI·CLAVDIVS·HELIVS·CVM
Ti(berius) Claudius Helius cum [*suis*].....

Ce fragment d'inscription est inscrit sur une partie de la base d'une statue en marbre blanc dont il ne reste que le pied mutilé.

Ces deux dernières inscriptions proviennent du point où M. de Sainte-Marie fit faire des fouilles et découvrit plusieurs inscriptions en l'honneur de Sarapis, ce qui ne peut laisser aucun doute sur l'existence d'un temple de ce dieu à Carthage.

Les deux derniers textes, ainsi que le suivant, doivent être rapprochés des inscriptions nos 1002 à 1007 du tome VIII du *Corpus*.

ΥΠΕΡΦΛΑΟΥΙΑϹ
ΘΥΓΑΤΡΟϹΑΥΤΩΝ
ΑΥΞΕΙΑΣΧΑΡΙΝ
ЄΠΑΓΑΘΩΑΝЄΘΗ
ΚЄΝ
ΔΙΙΗΛΙΩΜЄΓΑΛΩ
ΠΑΝΘЄΩϹΑΡΑΠΙΔΙ

Hauteur des lettres, 0m 01.

Cette inscription, malheureusement mutilée, est gravée en caractères assez fins sur un petit autel en pierre, avec base et corniche; la partie inscrite mesure en longueur 0m 15, en largeur 0m13.

1. Héron de Villefosse, *Bulletin des Antiquaires de France*, 1881, p. 265. Cf. Delattre, *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1884, p. 109, n° 268.
2. *Corp. inscr. lat.*, t. VIII, n° 1002.
3. Héron de Villefosse, *Bulletin des Antiquaires de France*, 1881, p. 265. Cf. Delattre, *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1884, p. 109, n° 269.

C'est la seule inscription grecque complète qui se trouve dans la collection de M. le commandant Marchand.

22. H I C · I N · O M N..............
C A E S A R V M..............
H V N C · I M P · T^s · C A E S*ar*...
T R I V M P H A T V R V S..............
CORONIS MVRALIB*us* ... *coronis*....
CORONIS·AVRE*is*... *hastis puris*.....
V E X I L L *is*......................

Hauteur des lettres, 0m 02.

Mon savant maître M. Héron de Villefosse a bien voulu me communiquer la note suivante :

« Cet intéressant fragment se rapporte à un officier supérieur de l'armée romaine qui avait obtenu des distinctions nombreuses à la suite d'une guerre heureuse. Son nom manque malheureusement.

« D'après le genre de récompenses qui lui ont été décernées, il est facile de reconnaître qu'il occupait dans l'armée un grade élevé[1]. Il avait peut-être pris part à la guerre de Judée. C'est le triomphe de Titus sur les Juifs qui est rappelé aux lignes 3 et 4. »

23.[2] *d*EDICAVIT
dedicavit.

Hauteur des lettres, 0m 04.

24.[3] *po*NTIFE*x*
(*po*)*ntife*(*x*).

Hauteur des lettres, 0m 05.

25. ....*c*AESIDIO
.......COS
......*tr*IB·LEG////
.... *vesp*ASIANI

Hauteur des lettres :
Première et seconde ligne, 0m 04, suivantes 0m 03.

Le chiffre de la légion semble martelé? On dirait qu'il y a eu X.

26. DIS·M
L///VI

Hauteur des lettres, 0m 02 1/2.

1. Cf. Henzen, *Annali*, 1860, p. 205-210.
2. Delattre, *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1884, p. 110, n° 270*b*.
3. Delattre, *Bulletin épigraphique de la Gaule*, 1884, p. 110, n° 270*a*.

27. ....OC

.....OKIN

Hauteur des lettres, 0m 04.

Dans l'interligne on a gravé peu profondément et en petits caractères les lettres ΛΛΙΑ.

28. .....OLENAEARI...

*coni*VGIRARISSI*mae*

*vix-an*NIS XLII·M...

Hauteur des lettres, 0m 05.

29. CONIVSFIDELISIN*pace*

Hauteur des lettres, 0m 07.

Sur un fragment d'une grande plaque en marbre blanc.

30.[1], 31.[2], 32.[3].

Ces trois dernières inscriptions ont été rapportées de Nébeul (où elles avaient été découvertes) à l'Ariana, par les soins de M. le commandant Marchand.

Tel est l'ensemble de l'intéressante collection que M. le commandant Marchand a pu réunir, sauvant ainsi ces précieuses antiquités d'une destruction presque certaine.

J. LETAILLE.

1. Victor Guérin. *Voyage archéologique dans la Régence de Tunis*, t. II, n° 455, p. 249. Cf. *Corpus inscrip. lat.*, vol. VIII, n° 969.

2. S. Granv. Temple, t. II, p. 303, n° 6. — Pellissier, p. 421. — Berbrugger. *Rev. Afr.*, t. II, p. 392. — Victor Guérin. *Voyage archéologique dans la Régence de Tunis*, t. II, n° 457, p. 450. — *Corpus inscr. lat.*, vol. VIII, n° 974.

3. S. Granv. Temple, t. II, p. 303, n° 5. — Pellissier, p. 421. — Berbrugger. *Rev. Afr.*, t. II, p. 391. — Victor Guérin, t. II, n° 459, p. 251. — *Corp. inscr. lat.*, vol. VIII, n° 972.

BIBLIOGRAPHIE

148. BAZIN (Hippolyte). L'Aphrodite marseillaise du Musée de Lyon. Statue archaïque grecque orientale du VIe siècle av. J.-C. (Extrait de la *Revue archéologique*.) Paris, Leroux, broch. in-8°.

Il s'agit, dans cette brochure, de la statue du Musée de Lyon, à laquelle Fr. Lenormant a consacré quelques pages dans la *Gazette archéologique* (1876, p. 133 et pl. XXXI). Ce n'est qu'un fragment de statue, puisque la partie inférieure du corps depuis les hanches a disparu, ainsi que le bras gauche. A première vue, on se croirait en présence d'une œuvre cypriote et l'on se reporte tout de suite par la pensée à la statue colossale du *Prêtre à la colombe* trouvée à Athiénau. Mais la statue du Musée de Lyon est en marbre et toutes les sculptures cypriotes sont en pierre calcaire; en outre, on nous dit qu'elle a été trouvée jadis dans des fouilles faites à Marseille. N'étaient ces deux raisons qui paraissent péremptoires, j'inclinerais à regarder cette intéressante représentation d'Aphrodite comme une statue venant de Cypre, à cause de sa similitude avec celles qui ont rendu célèbres les fouilles de Cesnola; à cause de la colombe sur le poing de la déesse, à cause du haut calathos si conforme à tout ce que nous connaissons de l'art cypriote; je ne parle pas de l'arrangement de la draperie, et des trois mèches de cheveux qui descendent sur la poitrine, puisque ce sont là des caractères que l'art cypriote a en commun avec l'art archaïque proprement grec, et particulièrement avec les curieuses statues trouvées récemment dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes. Dans sa remarquable dissertation, M. Bazin a bien fait ressortir le caractère semi-oriental de ce monument grec; il en analyse avec soin tous les détails pour arriver à en déterminer le rang artistique et la place chronologique; il se demande enfin si nous ne sommes pas en présence de la statue principale du temple d'Aphrodite dans l'antique Massilia où un vaisseau phocéen aurait apporté cette statue qu'il qualifie peut-être avec un enthousiasme exagéré, « l'un des types les plus complets et les mieux conservés de l'art archaïque grec ». E. B.

149. BOUCHER DE MOLANDON et AD. DE BEAUCORPS. Le tumulus de Reuilly, son vase funéraire à cordons saillants, de l'âge primitif du bronze. Orléans, Herluison, 1887, in-8° de 33 p. et une pl. (Extrait du tome XXII des *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*.)

Le tumulus de Reuilly est situé à 14 kilomètres d'Orléans et à 5 kil. au nord de la Loire, entre les communes de Mardié et de Chécy, sur le territoire des Carnutes et tout près de Genabum. Il vient d'être exploré par MM. B. de Molandon et A. de Beaucorps avec un soin et une méthode qu'on ne saurait trop louer et recommander comme modèles à nos archéologues des départements. L'objet le plus intéressant que cette exploration ait mis au jour est une ciste en bronze, à cordons, pareille à celles qu'on a trouvées en Italie, dans la Basse Autriche et

quelques autres pays. Ce qui caractérise ces seaux, c'est, comme on le sait, que leurs parois sont rapprochées, sans soudure, par des rivets martelés de part et d'autre; le fond est simplement agrafé à un rebord; les anses, mobiles, sont cordelées. Les auteurs de cette intéressante brochure n'ont pas voulu s'en tenir à la description pure et simple de leurs fouilles; ils ont étendu le champ de leur étude et ont examiné les principales hypothèses qui ont été formulées sur la provenance de ces cistes. D'aucuns les ont attribuées aux Étrusques, d'autres aux Gaulois. M. B. de Molandon et Ad. de Beaucorps penchent pour cette dernière hypothèse. E. B.

150. Hæderli (R.). Die hellenischen Astynomen und Agoranomem vornehmlich im alten Athen, gr. in-8°. Leipzig, Teubner.

151. Hæhnel (E.-J.). Sculpturen an dem kœniglischen Museum und dem alten kœnigl. Hoftheater zu Dresden : Denkmæler, Statuen, Entwürfe, Reliefs, etc., 21[e] et 22[e] livraisons, in-fol. Dresde, Gilber (J. Bleyl).

152. Handbuch der Architektur, herausgegeben von J. Durm, H. Ende, E. Schmitt und H. Wagner. Zweite Theil. Die Baustile. Troisième volume, fasc. 1, gr. in-8°. Darmstadt, Berystraesser.

Inhalt : Die Ausgænge der classischen Baukunst. Die Fortsetzung der classischen Baukunst im ostrœmischen Reiche, von A. Essenwein.

153. Helmcken (F.-Th.). Der Dom zu Coln, seine Geschichte und Bauweise, Bildwerke und Kunstschætze. Deuxième édition, in-8°. Cologne, Boisserée.

154. Hermann (K.-Fr.). Lehrbuch der griechischen Antiquitæten, neu herausgegeben von H. Blümner und W. Dittenberger. Tome 3°, deuxième partie, gr. in-8°. Fribourg, Mohr (P. Siebeck).

Inhalt : Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer, von M. Müller.

155. Holtzinger (H.) Kunsthistorische Studien, gr. in-8°. Tubingue, Franz Flues.

156. Hubert (F.-G.). Rœmische Staatsalterthümer, in kurzer Uebersicht zusammengestellt, in-8°. Berlin, Springer.

157. Hulsen (Ch.). Das Septizonium des Septimius Severus. (46[r] Programm zum Winckelmannsfeste.) In-4°. Berlin, Reimer.

158. Jullian (Camille). Inscriptions romaines de Bordeaux. Tome premier. Bordeaux, Gounouilhou, 1887, 1 vol. in-4° de 617 pages et 8 pl.

L'administration municipale de Bordeaux vient de donner un très louable exemple en entreprenant de publier le recueil des nombreuses inscriptions romaines de cette ville : si chacune des villes de France prenait l'initiative d'un pareil travail, le *Corpus* des inscriptions romaines de la Gaule publié sous la direction de M. Mommsen deviendrait singulièrement facile à rédiger; il serait même rendu beaucoup moins utile, le commentaire et les développements que comporte une publication locale et restreinte à un groupe d'inscriptions, se trouvant plus complets et plus étendus qu'ils ne peuvent l'être dans un recueil général. Au point de vue patriotique, on doit donc féliciter la Commission de publication des Archives municipales de Bordeaux de son œuvre; il faut ajouter qu'en confiant à M. C. Jullian la mission de rédiger le *Corpus* des inscriptions bordelaises, elle ne pouvait faire un plus heureux choix.

Le premier volume que nous avons sous les yeux renferme toutes les inscriptions de la période du haut empire; il s'arrête vers l'an 300, époque où apparaissent à Bordeaux les premières inscriptions chrétiennes. On jugera de l'importance du recueil par le nombre des textes, qui atteint le chiffre de 846. L'ouvrage est divisé en trois parties. La première comprend les dédicaces : monuments religieux et monuments civils. La seconde, les épitaphes des fonctionnaires, des soldats, des citoyens romains, des artisans, des affranchis, des esclaves, etc. La troisième renferme les cachets, marques, *graffiti* et toutes les inscriptions estampées sur des vases, des lampes, des poids, des cachets d'oculistes. Chacun des textes est accompagné d'une savante notice où M. Jullian fait ressortir l'intérêt historique et indique la provenance et la bibliographie du monument. Parmi les plus importantes de ces inscriptions nous citerons la première, consacrée à l'empereur et au Génie de la cité; la dixième, inscrite sur un autel taurobolique dont les faces sont ornées d'armes et de bucrânes; la vingtième, dédicace à la *Tutela* de la ville, gravée la troisième année du règne de Sévère Alexandre : les détails sur le culte de *Tutela*, dans lesquels entre M. Jullian à propos de cette inscription, sont particulièrement intéressants. Il montre notamment qu'il faut distinguer le culte de la Tutelle de celui des Génies et de celui de la Fortune. La vingt-neuvième inscription est une dédicace en l'honneur de Gordien 1[er] d'Afrique, qui, on le sait, ne régna que quelques semaines, à Carthage, du milieu de février 238 au milieu de mars de la même année; ces circonstances font de ce texte un monument très important qui a soulevé différents problèmes d'histoire et d'onomastique. La 38[e] inscription porte le nom de Caius Serenus, proconsul de la Gaule Transalpine, probablement entre les années 40 et 29. La 84[e] est un monument élevé par une corporation de *copotores* ou « cobuveurs » à l'un de ses membres; on a trouvé, ailleurs, la mention d'associations de ce genre : des gens se réunissant pour boire en commun. Il y a même à Pompei, la corporation des *seribibi*, « les gens qui boivent tard. »

Au point de vue spécialement archéologique, nous signalerons les dessins dans le texte et les planches en héliogravure qui reproduisent les plus importants des monuments du recueil. Outre l'autel taurobolique, il faut noter le n° 39, tombeau d'un *civis Mediomatricus* qui présente une forme spéciale qu'on ne retrouve que dans les monuments funéraires de l'Est et de la Belgique; on y voit un homme debout, vêtu de la *penula*, tenant d'une main un coffret et de l'autre un objet incertain. Le monument n° 83 est un cippe quadrangulaire avec une niche sur la face principale, où l'on voit un vieillard qui tient d'une main une *ascia* et de l'autre une règle graduée : c'est peut-

être le tombeau d'un architecte. Sur le cippe n° 101, on voit, dans une niche, un enfant appelé Spartiolus, debout, vêtu du *sagum* et tenant des jouets dans ses mains; un chien est à côté de lui. A côté de l'inscription n° 151, on voit une paire de ciseaux et un métier de tisserand. Le cippe 268 porte, sous une niche, l'image d'une jeune fille tenant dans ses bras un jeune chat dont un coq mordille la queue. Sur le n° 332, figurent deux bas-reliefs superposés, dans l'un, est un enfant vêtu de la cucule, cramponné à un cheval et traînant une charrue; dans l'autre, il y a deux bœufs. Plusieurs des lampes décrites par M. Jullian offrent des sujets dignes d'attention. Nous signalerons enfin les pages que l'auteur consacre à la vaisselle rouge et noire glacée, si commune dans nos pays et qui, à côté de tant de sujets variés, renferme des marques si nombreuses de potiers. Nous espérons avoir fait saisir, par cette rapide analyse, l'intérêt exceptionnel du recueil de M. Jullian : c'est un modèle que les érudits qui habitent les villes de province pourraient imiter dans le plus grand intérêt de notre archéologie nationale.

E. BABELON.

159. Kleinpaul (R.). Florenz in Wort und Bild. Geschichte — Kulturgeschichte — Kunsgeschichte. Douzième livraison, in-f°. Leipzig, H. Schmidt et Günther.

160. Kuhnert (E.). Daidalos. Ein Beitrag zur griechische Künstlergeschichte, gr. in-8°. Leipzig, Teubner.

161. Klette (R.). Der Bau und die Einrichtung der Schulgebæude, gr. in-8°. Halle. Pfeffer.

162. Lange (L.). Kleine Schriften aus dem Gebiete der classischen Alterthumswissenschaft. Tome Ier, in-8°, Gœttingue, Vendenhoeck et Ruprecht.

163. Koppmann (G.). Coln in seinen alten und neuen Architecturen. 1re livraison, in-f°, Leipzig, Dorn et Merfeld.

164. Kuhn (A.). Mythologische Studien, herausgegeben von E. Kuhn. 1. Band. Die Herabkunst des Feuers und des Gœttertranks. Deuxième édition, in-8°, Gütersloh, Bertelsmann.

165. Lanbl (J.). Griechische Gœtter und Heldengestalten, nach antiken Bildwerken gezeichnet und erlæutert. Treizième liv. in-f°. Vienne, Hœlder.

166. Leutz (L.). Die gothischen Wandgemælde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar, gr. in-8°. Halle, Pfeffer.

167. Lindenschmit (L.). Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit. Tome 4e, quatrième fascicule, in-4°. Mayence, V. von Zabern.

168. Lubke (W.). Essai d'histoire de l'art. Traduit par Ch. A. Koella. 15e livraison. Stuttgart, Ebner et Seubert (P. Neff.).

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

JUILLET-AOUT 1887.

Berger (Ph.). Le sarcophage de Tabnith, roi de Sidon. Des fouilles pratiquées à Saïda par Hamdy-bey, directeur du Musée de Constantinople ont amené la découverte du tombeau de Tabnith, père d'Esmunazar. Ce sarcophage d'origine égyptienne, anthropoïde, est couvert d'une inscription hiéroglyphique et de l'épitaphe funéraire de Tabnith en caractères phéniciens; elle établit définitivement que Tabnith et Esmunazar vivaient vers l'an 350 avant notre ère. — Vernaz. Note sur des fouilles à Carthage, 1884-1885. L'auteur se demande si les citernes de Carthage, situées près de Bordj-Djedid, ont été alimentées à l'époque romaine par l'aqueduc du Zaghouan; ses fouilles concernent l'aqueduc souterrain de Carthage et les égouts voisins des citernes (*à suivre*). — Vercoutre (Dr A.). La nécropole de Sfax et les sépultures en jarres. — Bazin (Hip.). L'amphithéâtre de Lugdunum. — Deloche (M.). Études sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne (suite). — Homolle (Th.). Iomilcas et Iechomelekh. On a trouvé dans les inventaires des temples déliens le nom d'un certain Iomilcas ou Iomilcos, qui est très probablement un ambassadeur carthaginois honoré à Athènes de la proxénie; il n'a rien à voir dans tous les cas avec Iechomelekh, roi de Byblos. — Prost (Aug.). Les anciens sarcophages chrétiens dans la Gaule (suite). Interprétation des sujets traités dans la décoration des sarcophages. — Néroutsos-Bey. Inscriptions grecques et latines d'Alexandrie (suite). — Reinach (S.). Chronique d'Orient.

BULLETINO DELL' INSTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO — SEZIONE ROMANA

Vol. II, Fasc. III (1887).

Helbig (W.). Scavi di Corneto. — Hartwig (P.). Testa di Helios. Discorso letto nell' adunanza del 1 Aprile 1887 (pl. vi[a] et vii). Cette tête en marbre, trouvée en 1859, fait partie de la collection Haug, à Rome. — Hartwig (P.). Rapporto su una serie di tazze attiche a figure rosse con nomi di artisti e di favoriti, raccolta a Roma. — Duemmler (F.). Ueber eine Classe griechischer Vasen mit Schwarzen Figuren (pl. viii et ix). Ces vases, dont l'auteur cite une vingtaine de spécimens dispersés dans différents musées, se rattachent tous, pour la forme, à l'amphore corinthienne; ils paraissent issus d'une fabrique pontique; on y voit représentés des personnages dont le costume est pareil à celui des Scythes. — Stettiner (P.). Considerazioni sull' Aes grave etrusco. — Lignana (A.). Iscrizioni falische. — Barnabei (F.). Del libello di Geminio Eutichete. Discorso letto nella solenne adunanza del 15 Aprile 1887. — Mau (A.). Sul significato della parola *pergula* nell' architettura antica. *Pergula* paraît avoir le sens de notre mot *mansarde : « natus in pergula. »* signifie né dans une mansarde, dans une chambre pauvre, située sous le toit de l'habitation.

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITA

Mars 1887.

Civitella d'Arna, près Pérouse. Note du commandant Gamurrini sur la découverte de plusieurs tombes étrusques au lieu dit *Osteria*: l'une d'elles contenait un lit funèbre de bois soutenu par six belles bases de bronze.

Orvieto. Rapport du même sur les sépultures découvertes dans le domaine Baiocchini, hors la *Porta Maggiore;* deux amphores avec figures blanches sur fond noir : sur l'une d'elles, un jeune homme vêtu de la chlamyde entre deux éphèbes nus portant chacun une branche de laurier; de l'autre côté du vase le même sujet, sauf que l'un des éphèbes tient une strigile. L'autre amphore représente des deux côtés Persée, tenant dans la main gauche la tête de Méduse, et dans la droite, la harpé. On a encore recueilli de petites pyramides tronquées en terre cuite, dont quelques-unes portent gravés sur la face supérieure des signes numériques.

Civita Castellana. Rapport d'Angelo Pasqui sur les ruines d'un temple. Civita Castellana est une ville construite sur l'emplacement de l'antique *Faleria;* on y a découvert dans ces derniers temps de nombreuses antiquités. Le temple dont il s'agit aujourd'hui est situé au lieu dit *Celle*. Le mur du fond, où s'appuyaient les murs qui séparaient les trois *cellas* du péristyle, mesure 43 mètres de longueur. M. Gamurrini a ajouté à la notice descriptive de M. Pasqui une dissertation intéressante où il a recherché quelle divinité était adorée dans ce temple.

Rome. Rapport du professeur Gatti sur une série d'inscriptions trouvées à l'angle des rues *della Consolazione* et de *S. Giovanni decollato*. Des inscriptions du même genre avaient été publiées dans les *Scavi* en 1886, p. 452, et en 1887, p. 16. L'une de celles que M. Gatti signale dans le présent numéro mentionne l'alliance conclue entre les Romains et divers rois et peuples de l'Asie, spécialement les Ἀζηνοί. Ces monuments proviennent du temple de Jupiter Capitolin. Sur la *Via Ostiense*, découverte d'une intéressante et magnifique inscription en marbre contenant la demande qu'un certain Geminius Eutyches, colon d'une plantation d'oliviers appartenant à un collège, faisait aux magistrats du même collège pour obtenir la permission de construire un monument funéraire dans ladite plantation; la réponse des magistrats est transcrite à la suite de la requête, elle est datée du 25 juillet 327 de notre ère.

Nemi. Continuation des fouilles sur l'emplacement du temple de Diane. Trouvaille de deux lances de bronze avec inscriptions latines archaïques.

Gallicano. Antiquités découvertes dans la région dite *le Colonnelle*.

Syracuse. Acquisition par le musée de Palerme d'un sceau byzantin en plomb d'Irénée, spathaire impérial, duc de Calabre, inconnu jusqu'ici.

Tharros, en Sardaigne. Note du professeur Schiaparelli sur un scarabée sarde provenant de la nécropole de Tharros et acquis par le musée de Cagliari.

L'Administrateur-Gérant,

S. COHN.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

CHRONIQUE

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Séance du 8 juillet 1887.

M. J. Derenbourg présente quelques observations au sujet du sarcophage de Tabnit, roi de Sidon, découvert récemment par Hamdy Bey et Baltazzi Bey. Ce sarcophage comme celui d'Eschmounazar II devinrent des objets de commerce, selon la supposition de M. Maspero, à la suite des dévastations qui accompagnèrent la dernière domination des Perses en Égypte.

M. Heuzey signale un fait qui confirme de nouveau la date assez récente attribuée à la dynastie sidonienne de Tabnit et d'Eschmounazar. On a trouvé dans le même caveau que le sarcophage de Tabnit des objets égyptiens portant le nom de Psammétique et de Ptolémée Ier.

M. G. Perrot lit, au nom de M. Renan, le rapport adressé par Hamdy Bey au sujet du sarcophage de Tabnit.

M. Héron de Villefosse met sous les yeux des membres de l'Académie des photographies envoyées par M. le chanoine Julien Laferrière, qui reproduisent quelques-uns des monuments découverts dans les fouilles de Saintes.

Séance du 22 juillet.

M. Ravaisson commence la seconde lecture de son mémoire intitulé : *De quelques monuments de l'art grec relatifs à Achille.*

M. Chodzkiewicz continue sa lecture sur les routes du commerce de l'ambre dans l'antiquité.

Séance du 29 juillet.

M. Ravaisson termine la seconde lecture de son mémoire sur *Quelques monuments grecs relatifs à la légende d'Achille.*

M. J. Halévy lit une note sur un mot de l'épitaphe du roi Tabnit dont il discute le sens. M. Halévy pense que le roi dont on a trouvé la sépulture n'est pas le père d'Eschmounazar II, mais son fils, le dernier ou l'avant-dernier des rois de Sidon.

Séance du 5 août.

M. G. Perrot communique une note de M. de la Blanchère sur une mosaïque romaine acquise par le Musée du Bardo. Cette mosaïque, de plus de 13 mètres de longueur et de près de 10 mètres de largeur, a été découverte à Sousse, l'ancienne Hadrumète, et déblayée par le 94e régiment de tirailleurs, sous la direction du général Bertrand. Elle représente un sujet assez commun, surtout en Afrique, le cortège de Neptune.

M. Edmond Le Blant lit une note sur une pierre gravée de l'époque carolingienne qui n'est connue que par une figure du recueil de Gruter. C'est une onyx sur laquelle est gravée une porte flanquée de tours. De chaque côté, on voit un personnage debout, vêtu du pallium, tendant le bras vers cette porte. Au dessus, on aperçoit une main céleste sortant des nuages. Sous la porte, on lit **CÆNOM**, abréviation de *Cænomannis*, Le Mans. Sous la main divine : **DEX**, *dextera ;* sous les personnages, les noms des patrons de l'église du Mans, saint Gervais et saint Protais : **GERBA. PROTA**. A propos de ce monument, M. Le Blant cite de nombreux textes qui montrent que les anciens, aussi bien les païens que les chrétiens, croyaient chaque ville placée sous la protection spéciale de quelque personnage céleste, dieux tutélaires ou saints patrons.

Séance du 12 août.

M. Julien Havet communique un mémoire intitulé : *la Tachygraphie italienne du xe siècle*, dans lequel il développe ou rectifie son travail sur l'écriture secrète de Gerbert.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

Séances des 9 et 16 novembre 1887.

MM. Muntz et de Laurière communiquent des documents sur le tombeau de Clément V à Uzès.

M. Mowat signale une découverte archéologique faite aux portes de Paris, à Puteaux, où

l'on a trouvé un cimetière antique. Plusieurs cercueils en plâtre de la forme d'un trapèze allongé sont orientés les pieds au sud-est; des dessins symboliques en relief existent aux extrémités.

M. Courajod présente à la Société la photographie d'un objet de bronze conservé au Musée Correr à Venise et représentant le buste d'un more ou d'un nègre; à l'aide d'un passage du *Traité d'architecture* de Filarete, d'un article de compte du roi René daté de 1448 et d'une citation de Balissy, il établit que cet objet — dont le roi René d'Anjou possédait un autre exemplaire — est un soufflet à vapeur inventé vraisemblablement par Filarete.

M. Ulysse Robert lit un mémoire sur un reliquaire de Saint-Léger conservé à l'église de Chaux-le-Châtillon (Doubs) et provenant de l'abbaye de Steinbach.

Séance du 23 novembre.

M. Ruelle, associé correspondant, lit une note sur l'énigme alchimique des oracles sybillins.

M. de Laurière donne lecture d'une inscription latine dont il a pris l'estampage dans l'église de Valcabrère (Haute-Garonne).

M. Molinier communique des photographies d'orfèvrerie limousine des XIIe et XIIIe siècles, en signalant une pièce d'émail provenant de Saint-Sernin-de-Toulouse et représentant une scène particulièrement intéressante expliquée par des inscriptions; il montre également des photographies d'un devant d'autel en émail du XIIe siècle, conservé à Burgos en Espagne et qui doit être attribué aux artistes limousins; enfin des épreuves d'un reliquaire en émail de Limoges et d'une plaque également en émail, conservée dans la collection Ducatel.

M. Courajod communique le moulage d'une figure d'apôtre sculptée dans le dernier tiers du XIVe siècle sur une des voussures de la porte de l'église de la Chaise-Dieu. Il définit le caractère de cette figure qui est d'une grande beauté et il la compare avec la sculpture de la première renaissance italienne. Il conclut de cette comparaison que, dès la fin du XIVe siècle, l'art français était entré dans la voie du style qu'on a depuis qualifié du nom de Renaissance et qui est le style de Ghiberti.

M. le Président lit une note de M. Demaison sur une poterie trouvée près de la porte de Cère à Reims.

Séance du 30 novembre.

Interrogé par M. le Président au sujet de ce qu'il faut penser des conséquences du voyage accompli par Jean Fouquet en Italie vers 1443, M. Courajod explique que Fouquet, sans cesser un seul instant de demeurer fidèle, en peinture, à son style national, c'est-à-dire franco-flamand, contracta, par son contact avec les maîtres ultramontains, l'habitude d'une grammaire ornementale nouvelle dont un grand nombre d'éléments étaient puisés plus ou moins directement aux sources de l'art classique. Ce fait est prouvé jusqu'à l'évidence par l'examen des miniatures du livre d'heures d'Etienne Chevalier qui fait partie de la collection Brentano à Francfort. A côté de certains ornements architectoniques fournis par l'art gothique du Nord, on voit apparaître des motifs entiers de décoration inspirés non pas seulement par les œuvres de l'antiquité, mais aussi par les œuvres des fondateurs de la période classique de la Renaissance italienne, les Brunelleschi et les Donatello. Au milieu du XVe siècle, Fouquet, dès son retour en France, fut ainsi un des premiers artisans de la conversion de l'Ecole française aux enseignements d'Ecole italienne alors entrée dans la voie de la Renaissance classique.

M. Courajod rappelle en même temps les observations qu'il a présentées à la Société à propos des émaux peints dont il a constaté l'existence, à la date de 1465, sur la réduction en bronze de la statue équestre de Marc Aurèle exécutée par Filarete et conservée au Musée des Antiques de Dresde. Ces observations ont été consignées dans la *Gazette archéologique* à la fin de l'année 1885. Les émaux de la statue de Filarete sont peints en camayeu d'or. C'est aussi en camayeu d'or qu'est exécutée la peinture d'un émail possédé par le Musée du Louvre et regardé comme un portrait de Jean Fouquet par lui-même. Fouquet et Filarete ont été en rapports l'un avec l'autre, et le premier a été cité élogieusement par le second dans son *Traité d'architecture*. Ce procédé du camayeu d'or qui paraît, en émaillerie, dériver du verre *églomisé* du XIVe siècle, comme la grisaille dérive de l'émail translucide sur relief; ce procédé dont on ne pourrait actuellement citer aucun autre exemple contemporain, de ce côté-ci des Alpes, a-t-il été emprunté à l'Italie? L'émail peint lui-même vient-il de la péninsule et est-il sorti pour la première fois des fours des verriers de Murano? M. Courajod estime que son enquête est encore insuffisante et il ajourne la solution

de ces deux questions. Il ajoute seulement qu'il a présenté à la Société des antiquaires, en 1886, trois émaux peints, encore inédits, remarqués par lui au Musée de Poitiers. Ces derniers émaux sont absolument français de style et d'exécution et, du consentement unanime de la Société, ils ont été attribués à l'époque de Charles VII.

Enfin M. Courajod croit devoir répéter, à propos des influences réciproques des Écoles italienne et française, ce qu'il a dit maintes fois devant la Société au sujet des origines de la Renaissance, à savoir que la Renaissance n'est pas née en Italie, comme on l'affirme, tout d'un coup, du seul contact avec les monuments de l'antiquité classique, mais qu'elle a été préparée et organisée d'une façon complète et qui aurait pu être définitive par un vaste mouvement d'ensemble dans lequel la France et la Flandre tinrent au début, à son avis, la première place. La période classique de cette lente et longue transformation — période à la vérité exclusivement italienne — n'a été qu'un accident fortuit, qu'un épisode tardif, qu'une catastrophe finale de la révolution. L'auteur de cette communication se réserve, dans des entretiens ultérieurs, de démontrer l'existence en Italie d'une première période réaliste de la Renaissance qui participait alors absolument des doctrines communes à tout l'Occident de l'Europe pendant la fin du XVe siècle. Il produira ses témoignages en les recherchant jusque dans les premières œuvres de Ghiberti, de Donatello et de Pisanello. Ces maîtres n'ont pas été insensibles aux influences du Nord sorties des écoles française, flamande et allemande. Plusieurs figures de la première manière de Donatello, notamment celle du saint Louis de l'église de Santa Croce, à Florence, sont citées à titre de pièces justificatives.

MUSÉE DU LOUVRE.

DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE ET DES OBJETS D'ART DU MOYEN-AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES.

Ce département vient de s'enrichir d'un très intéressant monument d'origine espagnole. C'est une plaque funéraire en bronze gravé (longueur 1 m. 59; largeur 0, 76) qui provient, selon toute probabilité, de l'une des chapelles de la cathédrale de Solsona (Catalogne). Cette plaque avait du reste été déplacée depuis quelque temps déjà. On y voit représenté un personnage dans le costume de la fin du XIVe siècle, étendu les mains jointes, la tête reposant sur un coussin que soutiennent deux petits anges. L'inscription, en caractères gothiques, qui encadre la plaque, nomme ce personnage, lui donne la qualification de *mercator* et fait connaître qu'il avait fait construire la chapelle où se trouvait son tombeau. Il mourut en l'année 1400. Voici le texte de l'inscription : + HIC·IACET·CIRCV(M)SPECTVS·VIR·PETRVS·ZATRYLLA·MERCATOR·QVI·CONSTRVI·FECIT·PRESENTEM·CAPELLAM·AD·DEI·LAVDEM·ET·SANCTORVM·MARTIR(VM)....(RE)QVIESCAT·IN·PACE·CVIVS·OBITVS·FVIT·ANNO·D(O)MI(NI) M° CCCC° — Un écusson armorié est inscrit entre cette date et le mot DOMINI. Aux angles supérieurs on remarque les symboles des évangélistes saint Jean et saint Mathieu. Ceux des deux autres évangélistes devaient être figurés aux angles inférieurs; mais le bas de la plaque, où on devait lire aussi les noms des saints auxquels la chapelle était dédiée, a disparu. Tout le fond est couvert d'un dessin gravé imitant une étoffe à ramages d'une grande élégance.

E. SAGLIO.

NOUVELLES DIVERSES

Une chasse du trésor de l'église Saint-Sernin a Toulouse — Tout le monde connait le trésor de l'église Saint-Sernin de Toulouse, surtout à cause des belles étoffes, maintes fois publiées, qu'il contient. Ce qui est moins connu, c'est une fort belle châsse, déjà publiée d'ailleurs, qui autrefois renfermait une relique de la Vraie Croix et que conserve encore aujourd'hui cette église. Un amateur de Paris, à l'inépuisable obligeance duquel je dois la connaissance de nombre de monuments intéressants, M. Auguste Picard, de passage dernièrement à Toulouse, a été vivement frappé de l'intérêt exceptionnel de ce monument et,

sachant que j'étudie l'orfèvrerie limousine, a bien voulu en faire exécuter les photographies à mon intention. J'ai communiqué ces photographies à la Société des antiquaires de France dans sa séance du 23 novembre 1887, pour prendre date et les publier en temps opportun. Les lecteurs de la *Gazette* me sauront certainement gré de leur faire connaître ici sommairement cette pièce fort intéressante pour l'histoire de notre orfèvrerie nationale.

On a dit et répété à satiété, et c'est une opinion qui sera certainement difficile à déraciner, que les ouvriers limousins étaient, en comparaison des émailleurs des bords du Rhin ou de la Meuse, de purs ignorants; et l'une des principales preuves que l'on a apportées à l'appui de ce dire, c'est l'absence presque générale d'inscriptions explicatives sur les châsses ou les monuments émaillés sortis des ateliers de Limoges. Je ne puis faire valoir ici, dans cette courte note, tous les arguments qui mettent cette thèse à néant; je ferai toutefois remarquer que les Limousins travaillant beaucoup, souvent à bon marché, pour le commerce ou, comme on dirait aujourd'hui, pour l'*exportation*, force leur était de créer des monuments pouvant convenir à tous les acheteurs : de là vient qu'ils ont représenté sur la plupart de leurs œuvres des sujets très ordinaires, si intelligibles pour tout le monde que ces sujets n'avaient point besoin d'être expliqués par des inscriptions. Quand on leur demandait des reliquaires devant contenir des reliques déterminées, quand ils travaillaient sur commande pour une église, ils savaient tout aussi bien que les orfèvres allemands recourir aux inscriptions pour expliquer des scènes dont le vulgaire aurait eu quelques difficultés à pénétrer le sens. Je ne crois pas qu'il existe de ce fait un exemple plus probant que la châsse du trésor de Saint-Sernin.

Ce reliquaire, en cuivre champlevé et émaillé, affecte la forme d'un coffret rectangulaire fermé par un couvercle en forme de toit à quatre rampants. Voici les dimensions de ce coffret : grands côtés, longueur 0, 305; hauteur 0,70. Petits côtés, longueur 0,145. — Toit : ligne de faîtage, longueur 0,155. Le couvercle se termine par une partie plane de 0,020 de large, dont le centre est percé d'un trou rectangulaire où s'implantait sans doute une croix. Le système adopté par l'orfèvre pour la décoration de la châsse est un fond d'émail bleu lapis semé de rosaces, sur lequel se détachent les personnages et les accessoires, réservés et gravés. Les têtes des personnages sont en relief et rapportées. — *Coffret : extrémité de gauche*. L'invention des trois croix. Sainte Hélène, nimbée, tenant une croix de la main gauche, semble donner un ordre au juif Judas qui, armé d'une houe, vient de mettre à découvert les trois croix qu'un ange volant dans le ciel indique du geste. Sur un bandeau réservé entre les personnages, à mi-hauteur de la plaque, est gravée l'inscription suivante : S. ELENA: IVDAS. — *Plaque antérieure*. La ville de Jérusalem représentée sous la forme d'une muraille crénelée surmontée de deux tours à plusieurs étages coiffées de coupoles terminées par des croix : IERLM (*Jerusalem*). L'abbé de Sainte-Marie de Josaphat, la crosse en main, remet une croix à double traverse à un personnage vêtu d'une tunique et d'une aube qui, de la main gauche, tient un *volumen* sur lequel on lit : OREMVS. Inscription sur deux lignes : ABBAS DE IOSAFAT CEDAT (*sic*) DE CRV(ce) RAIMVNDO BOCARDELLI. — Raimond Bocardel, la croix à double traverse à la main, entre dans un vaisseau que guide un homme maniant une rame; au mât du vaisseau pend une voile. A droite un arbre : HIC INTRAT MARE. — *Extrémité de droite et grande plaque postérieure*. Raimond Bocardel, tenant la croix à double traverse, reçu par l'abbé de Saint-Sernin, Pons, qu'accompagnent cinq chanoines : HIC DAT ABATI PONCIO. — CANONICI CVM ABBATE. Raimond Bocardel agenouillé devant l'abbé lui offre la croix à double traverse : OFFERT CRVCEM SANCTO SATVRNINO. L'église de Saint-Sernin sous la forme d'un édifice surmonté de trois tours à plusieurs étages. La porte de l'église est ouverte à deux battants : TOLOSA. —*Couvercle; face antérieure*. Le Christ de majesté à mi-corps dans une gloire en forme de *vesica piscis*; de la main droite il bénit, de la gauche il tient un livre fermé; à gauche et à droite de la tête : A, Ω. Quatre anges cantonnent la gloire qui entoure le Christ. A gauche, sous une arcade en plein cintre, la Vierge debout tenant de la main gauche un lys; derrière elle, un ange portant une couronne. A droite, saint Jean debout tenant l'Évangile et un autre ange portant une couronne. — *Face postérieure*. Les saintes femmes au tombeau du Christ, près duquel sont endormis deux soldats; l'ange, assis près du tombeau, parle aux saintes femmes. —*Extrémité de gauche*. Deux anges debout : l'un porte un encensoir; l'autre tient de la main gauche un *volumen* et de la main droite indique le ciel.—*Extrémité de droite*. L'Annonciation. — Dans les traits gravés figurant les vêtements des personnages on aperçoit encore des traces d'émail

rouge. — Travail limousin, premier quart du XIIIe siècle.

Voilà un monument limousin dont le sujet est suffisamment expliqué par des inscriptions. Je n'ajouterai qu'un mot : l'abbé Pons figuré ici est soit Pons Ier de Sainte-Foi (1175-1182), soit Pons II de Montpezat (1182-1199), à moins toutefois que ces deux Pons ne soient qu'un seul et même personnage. Quant à Raimond Bocardel, il apparaît, en 1162 et en 1164, dans le *Cartulaire* de Saint-Sernin, sous la forme *R. Botardus* et *R. Botardellus;* or on sait que le *c* et le *t* se confondent facilement dans les manuscrits. On ignore à quelle date Raimond Bocardel fut gratifié, par l'abbé de Sainte-Marie de Josaphat, d'un fragment de la Vraie Croix; toutefois, comme la ville de Jérusalem est figurée sur la châsse, on est autorisé à supposer que ce personnage alla en Terre sainte antérieurement à l'année 1187, date où les moines de Josaphat furent dispersés et se rendirent, ainsi que l'a établi M. François Delaborde, partie en Sicile, partie à Tripoli, puis à Acre. Dans tous les cas, le pèlerinage de Raimond Bocardel a eu lieu au XIIe siècle et la châsse n'est pas contemporaine de ce pèlerinage. C'est sans doute ce monument qui est ainsi décrit dans l'inventaire du trésor de Saint-Sernin de 1489 : « Item, quidam pulcher coffrettus cupri armalhatus cum diversis imaginibus et cum pluribus ibidem existentibus. » Cette châsse ne contenait donc probablement plus au XVe siècle la relique rapportée par Raimond Bocardel. ÉMILE MOLINIER.

*
* *

Les fouilles entreprises à Mantinée par l'École française d'Athènes et dirigées par M. Gustave Fougères, un des membres de cette École, viennent de prendre fin après une durée de trois mois. Elles seront reprises l'année prochaine. Voici, d'après le *Messager d'Athènes*, les principaux résultats de cette première campagne.

Le théâtre et la scène ont été dégagés dans leurs parties organiques, le plan a pu en être complètement dressé. Près du théâtre ont été trouvés les vestiges de quelques édifices, parmi lesquels on doit chercher le temple d'Héra mentionné par Pausanias. L'emplacement de l'agora est déterminé et l'on a mis au jour les longs portiques qui l'entouraient. Une rue partant du centre de la ville et aboutissant à l'une des portes a été reconnue; le dallage porte encore les traces du passage des chars. Un édifice grec, flanqué d'une colonne romaine, a été dégagé. Une série de beaux chapiteaux doriques, d'époques différentes, a été trouvée dans les constructions plus récentes. Les principaux morceaux de sculpture mis au jour ont été transportés au Musée central d'Athènes par les soins de M. Cawadias, éphore général des antiquités. Ce sont une stèle archaïque représentant une jeune femme en grandeur presque naturelle, debout et tenant dans la main un objet peu distinct, qui ressemble à une large feuille accompagnée d'une fleur; de plus trois panneaux en marbre, comptant en tout neuf personnages, dont sept ont conservé leurs têtes.

Le sujet du bas-relief est la lutte musicale d'Apollon, muni de la cithare, et du satyre Marsyas, le joueur de flûte. Entre les deux concurrents se tient l'esclave qui doit écorcher Marsyas; il est coiffé du bonnet phrygien et armé du couteau recourbé. Les Muses, arbitres du concours, accompagnent Apollon et tiennent dans leurs mains des instruments de musique et des manuscrits. Sur neuf Muses, six sont présentes : le dernier panneau, sur lequel étaient figurées les trois autres, n'a pu encore être retrouvé. Peut-être ces trois bas-reliefs appartiennent-ils au piédestal des statues de Latone et de ses enfants, dont parle Pausanias et dont Praxitèle était l'auteur. Les têtes sont fort jolies et les attitudes des personnages très gracieuses et très vivantes.

Quelques inscriptions intéressantes ont été aussi découvertes, entre autres un texte de loi archaïque en dialecte arcadien; une liste des compagnons d'armes de Philopœmen, datée de la quatrième stratégie du général des Achéens; une inscription honorifique d'époque romaine, relatant les libéralités d'une certaine Epigone, qui avait embelli l'agora et construit de beaux portiques. Ces objets et quelques fragments de sculpture, d'architecture et de céramique forment, à Tripolis, le premier fonds du Musée central des antiquités d'Arcadie, dont l'éphore Léonardos entreprend l'installation.

*
* *

— *Les dernières publications du Syllogue de Constantinople.* — Vient de paraître le tome XVII (1882-83) des *Publications du Syllogue littéraire hellénique de Constantinople* (225 pages in-4).

En même temps que le XVIIe volume de ses *Publications*, le Syllogue a distribué le 3e fascicule de la *Bibliothèque Mavrocordato* et un *Supplément archéologique*. Ce *Supplément archéologique* contient treize articles se rapportant en général à la période byzantine et

chrétienne. Ce sont des travaux originaux que nous recommandons fort aux savants occidentaux. Ils y trouveront un nombre considérable d'inscriptions grecques inédites, de corrections et de textes épigraphiques déjà publiés et de recherches topographiques curieuses qu'il serait trop long de détailler ici. P. 1-64, A. Papadopoulos-Kerameus, *Rapport sur ses recherches paléographiques en Thrace et en Macédoine en* 1885 (*a*, de Silivri à Gallipoli; *b*, le monastère de Kosinitza sur le mont Pangée; *c*, la bibliothèque du monastère, notes paléographiques; calligraphes; *d*, mss. remarquables, apocryphes, *anecdota*; *e*, documents inédits sur Cypre et sur Thessalonique; *f*, Daniel métropolitain de Smyrne, puis d'Éphèse, au xve siècle). P. 65-113, du même : *Antiquités et inscriptions de Thrace* P. 114-116. Du même : *Inscriptions de Trébizonde*. P. 117-121, C. Perdikides : *La ville d'Ecbatane*. P. 122-143, quatre articles de X. A. Sidéropoulos, *L'église du saint martyr Autonomos*, *Inscriptions funéraires byzantines à Chrysopolis* (article fort intéressant et curieux quoique très court), *le Damatrys des Byzantins* (auj. *Alem-Dagh*), *Nicopolis, ville de la Petite Arménie*. P. 144-152, A. Mordtmann, *Sceaux byzantins des thèmes d'Europe*. P. 153-168, C. G. Curtis, *Inscriptions de Macédoine*. P. 169-182, Sabbas N. Diamantides, *Inscriptions d'Ikonion*. P. 182-187, Anthime, métropolitain de Belgrade, *Inscriptions d'Apollonie en Épire*. P. 188-189, Albert Le Long, *Inscription de Batta-Liman sur le Bosphore*. — Neuf planches d'inscriptions et de *fac-simile* accompagnent ce volume.



— Dans l'*Archiv für kirchliche Kunst* de Berlin (1886, n°s 2 à 5), M. F.-Th. Muhlmann, a publié une série d'articles sur les fresques (xive siècle) de l'église byzantine du Sauveur (aujourd'hui mosquée Qahriyé) à Constantinople. Ce travail fait suite à l'étude que ce savant avait fait paraître avec M. André Leval sur les mosaïques (xive siècle) du nartex de cette même église (*Archiv* 1886, n°s 9 à 12).

(*Bulletin critique*.)

BIBLIOGRAPHIE

169. Ambrag (J.). Der Medailleur Johann Karl Hedlinger. Einsiedeln, Karl und Nikolaus Benziger, gr. in-8° (3 planches).

170. Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. 5e fascicule. Leipzig, Seemann, gr. in-8°.
Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Eine ikonographische Studie von J. Ficker.

171. Bode (W.) Italienische Bildhauer der Renaissance (Illustr.). Berlin, Spemann, gr. in-8°.

172. Boinicic (J. von). Denkmäler des Mithras-Cultur in Kroatien. Agram, Leop. Hartman, gr. in-8°.

173. Buhlmann (J.). Die Architektur der classischen Alterthums und der Renaissance. Stuttgart, Ebner et Seubert, in-fol.

174. Darstellung (beschreibende), der älteren Bau-und Kunstdenkmäler der Fürstentl. Schwarzburg-Sondershausen. Herausgegeben vom fürstl. Schwarzburg. Alterthumsverein. Sondershausen, Bertram, gr. in-8°.

175. Dohme (R.). Barock-und Rococo-Architektur. Berlin, Ernst Wasmuth, in-fol.

176. Ewerbeck (F.). Die Renaissance in Belgien und Holland. 18^e livraison. (24 planches.) Leipzig, Seemann, in-fol.

177. Fah (A.). Die Kapelle in Tuferswil bei Lütisburg (Saint-Gall). Ein Beitrag zur mittelalterl. Kunstgeschichte. Saint-Gall, Müller, in-8°.

178. Fisenne (L. von). Kunstdenkmäler des Mittelalters im Gebiete der Maas vom xii-xvi Jahrh. Metallarbeiten. 1re livraison. Aachen, Cremer, in-4°.

179. Friedrich (Th.). Tempel und Palast Salomo's. Denkmäler phönikischer Zeit. (5 planches.) Innsbruck, Wagner, gr. in-8°.

180. Frantz (E.). Geschichte der christlichen

Malerei. 1re livraison. Fribourg en Brisgau, Herder, gr. in-8°.

181. Fuhrer durch die Ruinen von Pergamon. Herausgegeben von der Generalverwaltung der Kgl. Museen zu Berlin. (2 planches.) Berlin, Spemann, in-8°.

182. Handbuch der klassischen Altertumswissenchaft systematischer Darstellung. Herausgegeben von J. Müller. 3 vol. Nördlingen, Beck, gr. in-8°.

183. Hefner-Alteneck (J.-H. von). Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst der Mittelalters und der Renaissance. Francfort-sur-le-Mein, 2 vol. in-fol.

184. Imhoof-Blumer (F.). Zur Munzkunde Groszgriechenlands, Siciliens, Kretas, etc., mit Berücksicht einiger Münzgruppen mit Stempelgleichheiten (3 planches). Leipzig, Köhler, gr. in-8°.

185. Kirchhoff (A.). Studien zur Geschichte des Griechischen Alphabets. 4e édit. Gütersloh, Bertelsmann, gr. in-8°.

186. Klein (W.). Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen (2e édit.). Vienne, Gerold, gr. in-8°.

187. Kolb (H.). Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance, Stuttgart, Wittver, in-fol.

188. Kolb (H.). Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. 6e livraison. (Six planches en couleur.) Stuttgart, Wittver, in-fol.

189. Kuhn (A). Roma. Die Denkmäler der ewigen Stadt in Wort und Bild. 3e édit. Einsiedeln, K. und Nic. Benziger, in-4°.

190. Kunstdenkmäler im Grossherzogth. Hessen. Inventarisirung und Beschreibung, Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schluss des xviii Jahrh. Rheinhessen, Kreis Worms. Von E. Worner. (Illustr.). Darmstadt, A. Bergstraesser, in-8°.

191. Langl (J.). Griechische Götter-und Helden-gestalten nach antiken Bildwerken gezeichnet und erlaütert. 15e livr. Vienne, A. Holder, in-fol.

192. Lubke (W.). Essai d'histoire de l'art, traduit par Ch.-A. Koëlla. 18e livr. Stuttgart, Ebner et Seubert, gr. in-8°.

193. Macgibbon (David) and Ross (Thomas). The castellated and domestic Architecture of Scotland, from the Twelfth to the Eighteenth Century. 2 vol., in-8°. Londres, Hamilton.

194. Marcks (E.). De alis, quales in exercitu romano tempore liberae reipublicae fuerint. gr. in-8°. Leipzig, Teubner.

195. Mazegger (B.). Romer-Funde in Obermais bei Meran und die alte Maja-Veste. Meran, Pötzelberger, in-8°.

196. Monkhouse (C.). The Italian Pre-Raphaelites. (The National Gallery.) In-12, Londres, Cassell.

197. Much (M.). Die Kupferzeit in Europa und ihr Verhæltniss zur Cultur der Indogermanen, gr. in-8°. Vienne, Kubasta et Voigt.

198. Müntz (Eugène). Les antiquités de la ville de Rome aux xive, xve et xvie siècles (Topographie, monuments, collections), d'après des documents nouveaux. Paris, Leroux, in-8°.

Parmi les savants qui s'occupent de l'histoire de Rome au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, M. E. Müntz occupe un des premiers rangs par sa fécondité et l'ingéniosité de ses découvertes. Les lecteurs de la *Gazette archéologique* ont pu souvent, d'ailleurs, apprécier le caractère de ses travaux, le tour littéraire qu'il sait donner à son érudition, la perspicacité qu'il apporte à la découverte des documents, son habileté à les mettre en œuvre. Nous nous contenterons de dire en quelques lignes ce qu'on trouvera dans le présent volume. 1. Les plans de Rome à l'époque de la Renaissance ou plutôt ceux qui furent reproduits à travers tout le Moyen-Age depuis le célèbre plan de Saint-Gall (vers 830) jusqu'à la fresque de Benozzo Gozzoli exécutée en 1465 dans l'église S. Augustin à San Gemignano. L'un de ces plans qui fait partie du livre d'Heures du duc de Berry (xive siècle), dans la collection de M. le duc d'Aumale, a été publié par M. Müntz dans la *Gazette archéologique* de 1886. 2. Les monuments antiques de Rome qui existaient encore à la Renaissance et qui ont disparu depuis. Les dessins des architectes des xve et xvie siècles et les documents d'archives sont les deux sources principales qu'a utilisées M. Müntz pour cette restauration littéraire de la Ville éternelle; il faut citer particulièrement le récit du voyage entrepris, en 1501, par Bernard Bembo, chargé, par le Sénat de Venise, d'assister au couronnement de Jules II. Nous signalerons en passant l'intéressant chapitre sur le vandalisme des monuments de Rome, et celui non moins curieux sur les mesures de préservation prises par les papes pour un grand nombre de monuments, comme le groupe du Laocoon dont la découverte excita au xvie siècle un enthousiasme que nous ne partageons, à présent, que dans une certaine mesure. Nous passons ensuite en revue, avec M. Müntz, l'état des collections publiques et privées de monuments antiques, les fouilles méthodiquement entreprises dès le premier tiers du xvie siècle, les travaux exécutés par Alexandre VI dans l'ancien mausolée d'Hadrien, le château Saint-Ange. 3. L'histoire et la description des murs et des portes, principalement sous Martin V, Innocent VIII et Paul III. 4. Les ponts Saint-Ange, Salaro, Rotto, Molle. 5. Le Capitole, qui perd sa physionomie médiévale à partir de Paul III. 6. Enfin M. Müntz retrace l'histoire de divers monuments tels que l'arc de Constantin, le forum Boarium, la tour de None, la fontaine Trevi. Comme illustrations, l'étude de M. Müntz comprend, outre la miniature du livre d'Heures du duc de Berry, une bulle d'or de Louis le

Bavarois; un plan de Rome en 1490; la fresque de Benozzo Gozzoli; une vue des principaux monuments de Rome à la fin du xvᵉ siècle, d'après les *Mirabilia urbis Romae*; une vue de Rome au milieu du xviᵉ siècle, d'après S. Münster; enfin le palais du Capitole au xviᵉ siècle. Pas n'est besoin d'ajouter que l'étude de M. Müntz ne s'adresse pas seulement aux médiévistes: elle intéresse aussi l'étude de l'antiquité, car elle nous montre le prolongement des idées, des mœurs, des arts de la Rome antique à travers tout le Moyen-Age, et elle contribue à nous expliquer la puissance du mouvement de renaissance antique qui caractérise le xvᵉ siècle: c'est un intéressant chapitre de l'histoire de l'art et de l'archéologie. E. B.

199. Naville (Ed.). Das ægyptische Todtenbuch der XVIII — XX Dynastie. Einleitung. Berlin, Asher, in-4°.

200. Neuwirth (J.). Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Oesterreich. Vienne, Gérold, gr. in-8°.

201. Oehmichen (G.) Griechischer Theaterbau, nach Vitruv und den Uberresten. Berlin, Wiedmann, in-8°.

202. Pyl (Th.). Geschichte der Greifswalder Kirchen und Klöster, sowie ihrer Denkmäler. Greifswald, J. Bindewald, gr. in-8°. (17 planches.)

203. Renaissance (Die deutsche), in Oesterreich. Dix-neuvième livraison, in-f°. Leipzig, Seemann.

Inhalt: Oberœsterreich und Salzburg. Aufgenommen und herausgegeben von A. Paukert.

204. Renaissance. (Die deutsche). 205ᵉ et 206ᵉ livraison, in-f°. Leipzig, Seemann.

Inhalt: 205. 61. Marburg. Aufgenommen und herausgegeben von J. Mitteisdorf. (10 Tafeln mit 1 Blatt. Text.) — 206. 59. Mecklemburg. B. Doberan. Teltenwinkel. Herausgegeben von Scheffers. (10 Taf. m. 2 Blatt. Text.)

205. Richer (L.). Pompei. Wandmalereien und Ornamente. Troisième livraison, Berlin, Wasmuth, in-8°.

206. Roemer (H.). Der Gypsfussboden im Dome zu Hildesheim. Hildesheim, Gerstemberg, in-f°.

207. Runge (L.). Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur Italiens. Berlin, Wasmuth, in-f°.

208. Salvisberg (P.). Kunsthistorische Studien. 3ᵉ et 4ᵉ livraison (Die deutsche Kriegs-Architektur von der Urzeit bis auf die Renaissance) (planches). Stuttgart, A. Bonz' Erben, gr. in-8°.

209. Sammlung Sabouroff. Die Kunstdenkmäler aus Griechenland, herausgegeben von A. Furtwängler. 15ᵉ livr., planches. Berlin, Asher, in-fol.

210. Sayce (A.-H.). Alte Denkmæler im Lichte neuer Forschungen. Leipzig, Schulze, in-8°.

211. Schadow (G.). Polyclet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter. Mit Angabe der wirkl. Naturgrösse nach dem rheinlænd. Zollstocke und Metermaasse. 5ᵉ livraison. Berlin, Wasmuth, in-8°.

212. Schleuning (W.). Die Michaels-Basilika auf dem heiligen Berg bei Heidelberg. Eine baugeschichtl. Studie. Hambourg, Otto Schleuning, in-4°. (29 illustr. dans le texte et 9 planches.)

213. Schultz (A.). Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. 11ᵉ livraison. Leipzig, Freytag, gr. in-8° illustré.

214. Strassmaier (J.-N.). Babylonische Texte Inschriften von Nabonidus, König von Babylon (555-588 av. J.-C.) von den Thontäfeln des Britischen Museums copirt und autographirt, 1ʳᵉ livr. Leipzig, Pfeiffer, gr. in-8°.

215. Walcher (K.) Bilder vom Hochaltar in Drackenstein. Eine Kunsthistorische in Studie. Stuttgart, W. Kohlhammer, gr. in-8°.

216. Warnecke (F.). Die Künstlerwappen. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte. Berlin, Kühn, gr. in-8° illustré.

217. Wiethase (H.). Der Dom zu Köln. 6ᵉ et 7ᵉ livr., planches. Francfort-sur-le-Mein, H. Keller, in-fol.

218. Winnefeld (H.). Hypnos. Ein archäologische Versuch. Stuttgart, Spemann, gr. in-8° (trois planches).

PÉRIODIQUES

REVUE ARCHÉOLOGIQUE

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1887.

Witte (J. de). L'arc de triomphe d'Orange. (Cet arc fut construit en souvenir de la bataille de Vindelium de l'an 121 av. J.-C.) — Hamdy-Bey. Mémoire sur une nécropole royale découverte à Saïda. (Relation de la découverte du sarcophage de Tabnit, père d'Eschmunazar (350 av. J.-C.). Détails sur les chambres de la caverne sépulcrale et le mobilier funéraire.) — Vernaz. Note sur des fouilles à Carthage, 1884-1885. (Fouilles dans la nécropole punique de Bordj-Djedid; découvertes de vases funéraires. Les thermes d'Antonin, dont l'époque de la restauration est fixée par une inscription latine.) — Cagnat (R.). Note sur l'inscription des thermes de Carthage. — Vercoutre (Dr.). La nécropole de Sfax et les sépultures en jarres (suite et fin). — Prost (Aug.). Les anciens sarcophages chrétiens de la Gaule (suite et fin). — Néroutsos-Bey. Inscriptions grecques et latines recueillies dans la ville d'Alexandrie (suite et fin). — Guillemaud (Jacques). Les inscriptions gauloises. Nouvel essai d'interprétation (suite et fin). — Reinach (Th.). La monnaie et le calendrier (indication d'un treizième mois et par conséquent d'une année *embolimique* sur un tétradrachme de Mithridate).

NOTIZIE DEGLI SCAVI DI ANTICHITÀ

AVRIL 1887.

Florence. Fouilles de la place du *Mercato Vecchio.*

Rusellae. Note du professeur Milani sur divers objets de bronze trouvés dans une très ancienne tombe découverte près de l'antique *Rusellae*, parmi lesquels une paire de mors.

Civita Castellana. Fouilles sur l'emplacement d'un temple étrusque dans la région dite *lo Scasato.*

Rome. Inscription dédiée **IOVI BELLE FARO** par des *equites singulares.* — Dans les fondations du palais de la Banque, *via Nazionale*, découverte d'un fragment de calendrier se rapportant aux 10, 11, 12 et 13 avril. — Lecture par le professeur Gatti d'une inscription qui révèle un nouveau membre de la famille des Julii Aspr., à savoir : C. Julius Camillus Galerius Asprius; restitution de l'arbre généalogique de cette famille. — *Via Portuense.* Dans la vigne Jacobini, inscriptions funéraires. — Près la colline de Monteverde, sur le bord de la *via Portuense*, inscription relative au culte de Jupiter *Bellefarus.* — *Via Salaria*, colombaire.

Tivoli. Note du professeur Gatti sur les fouilles du temple d'Hercule *Victor*; piédestaux avec inscriptions soutenant les statues de grands personnages contemporains d'Hadrien; parmi lesquels P. Manilius Vopiscus, consul en l'an 114, et Marcius Turbo, préfet du prétoire sous Hadrien.

Fermo. Notes du comte A. Silveri Gentiloni sur un casque de bronze de forme sphérique, d'un seul morceau, avec des ornements au repoussé; une vignette accompagne la notice.

Ripe San Ginesio. Collier d'or trouvé dans une tombe.

Chieti. Note du professeur Barnabei sur deux inscriptions.

MAI 1887.

Bergamo. Découverte d'un fragment de l'inscription publiée dans le tome V du *Corpus* sous le n° 5130.

Narni. Dédicace à Hygie.

Pérouse. Rapport du professeur L. Carattoli sur les fouilles exécutées à Monteluce près Pérouse. Tombes renfermant de nombreux objets, spécialement des armes de bronze.

Civita Castellana. Rapport de MM. A. Cozza et A. Pasqui sur les fouilles de la nécropole falisque dans la région *la Penna.* Les tombes explorées étaient *a camera* ou *a fossa.* Les premières ne contenaient plus rien. Le mobilier des secondes était intact. On remarquait un vase avec la représentation de deux chevaux affrontés, séparés par une sorte de table; un petit vase avec une inscription étrusque dont la fin est marquée par une petite tête; et un autre vase à figures rouges sur fond noir, représentant Ganymède, Jupiter, Cupidon, Minerve, avec des inscriptions latines donnant les noms de ces divinités.

Rome. Inscription trouvée aux *sette sale* mentionnant les *magistri et flamines montanorum montis Oppii*. — Au Ghetto, on a mis à jour l'inscription suivante :

CARA·MIEIS·VIXI·VIRGO·VITAM·REDDIDI
MORTVA·HEIC·EGO·SVM ET·SVM·CINIS·IS·CINIS·TERRAST
SEIN·EST·TERRA·DEA·EGO·SVM·DEA·MORTVA·NON·SVM
ROGO TE HOSPES·NOLI·OSSA·MEA VIOLARE
MVS VIXIT·ANNOS·XIII

Près de la via Clodia, inscription relative à l'*aqua Augusta quæ pervenit in nemus Cæsarum*. Cette eau venait du *lacus Alsietinus*, aujourd'hui lac Martignaro ; elle aboutissait au bois des Césars et à la naumachie d'Auguste, au Transtévère. Le professeur Barnabei prend occasion de cette inscription pour nous donner une intéressante notice sur l'*aqua Augusta* ou *Alsietina*. — Inscriptions de la *Via Prenestina*.

Nemi. Continuation des fouilles sur l'emplacement du temple de Diane.

Canosa. Antiquités diverses (et spécialement vases peints) trouvées à Canosa, Ruvo et Bitonto, décrites par G. Jatta.

JUIN 1887.

Crémone. Mémoire du professeur Barnabei sur les fragments d'une caisse de la *legio IV Macedonica*, de l'an 45 ap. J.-C., trouvés à Crémone.

Chianciano Chiusi et *Telamone*. Note du professeur L.-A. Milani sur trois bronzes étrusques provenant de ces trois localités, le premier est la chevelure d'une tête d'Apollon ; le second, représentant Hercule entre deux serpents ailés, serait un insigne religieux ; le troisième est une statuette de jeune homme de style égypto-grec.

Rome. Sur la place de l'Esquilin, inscription qui donne un nom nouveau de consul. — En retournant les pierres qui forment les marches de l'escalier de l'Aracœli on a mis au jour des débris de sarcophages de l'antiquité et du Moyen-Age. — *Via Portuense*. Tessère de gladiateur qui permet de rectifier les fastes consulaires de l'an 88 ap. J.-C. ; elle établit qu'au mois d'octobre Lucius (et non Quintus) Minucius était encore en charge et que L. Plotius remplaça l'empereur Domitien. — *Via Salaria*. Découverte de nombreuses sépultures et inscriptions funéraires.

Baia. Statue colossale d'un Dioscure, en marbre.

Pompéi. Rapport du professeur A. Sogliano sur les fouilles exécutées à Pompéi de janvier à mai dans la *Reg. VIII, isola* 2ᵃ, et dans la *Reg. IX, is.* 7ᵃ.—Découverte d'un édifice antique dans le domaine de la comtesse de Fusco, au dessous de l'amphithéâtre.

Ascoli-Piceno. Note du professeur Barnabei sur diverses inscriptions.

Reggio en Calabre. Rapport de G. Rao sur la découverte des ruines de thermes romains.

JUILLET 1887.

Concordia. Inscription funéraire : *Cham v(ir) c(larissimus) com(es) vir miræ bonitatis*.

Civita-Castellana. Continuation des fouilles de la nécropole falisque ; vases peints, parmi lesquels deux cylix à figures rouges sur fond noir, représentant toutes deux le même groupe érotique entouré d'une inscription.

Rome. Fragment d'un bas-relief où est figurée une Diane ailée. Près de la *porta Sinciana*, inscriptions qui attestent qu'il y avait dans le voisinage, au second siècle, un sanctuaire de Silvain. — Près la place Cenci, fragments d'un grand bas-relief qui représentait une scène de sacrifice ; dans la partie qui subsiste on voit un taureau accompagné de deux personnages couronnés dont l'un, le victimaire, tient dans la main droite une grande bipenne. — *Via Apia*. Découverte d'une maison et de tombeaux.

Via Salaria. Continuation des fouilles dans les colombaires.

Curti. Inscriptions osques.

Sulmona. Liste des objets recueillis sur l'emplacement de la nécropole de l'antique *Sulmo*.

Lentini, Sicile. Découverte d'une tombe à fenêtres, semblable à celles qu'on rencontre dans la Sicile orientale et que le baron Andrian appelle *Fenstergraeber*.

MACON, IMP. TYP. ET LITH. PROTAT FRÈRES

TABLE DE LA CHRONIQUE

DE LA *GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE* POUR L'ANNÉE 1887.

NOUVELLES DIVERSES

NÉCROLOGIE

SOMMAIRES DES RECUEILS PÉRIODIQUES

BIBLIOGRAPHIE

COMPTES RENDUS D'OUVRAGES

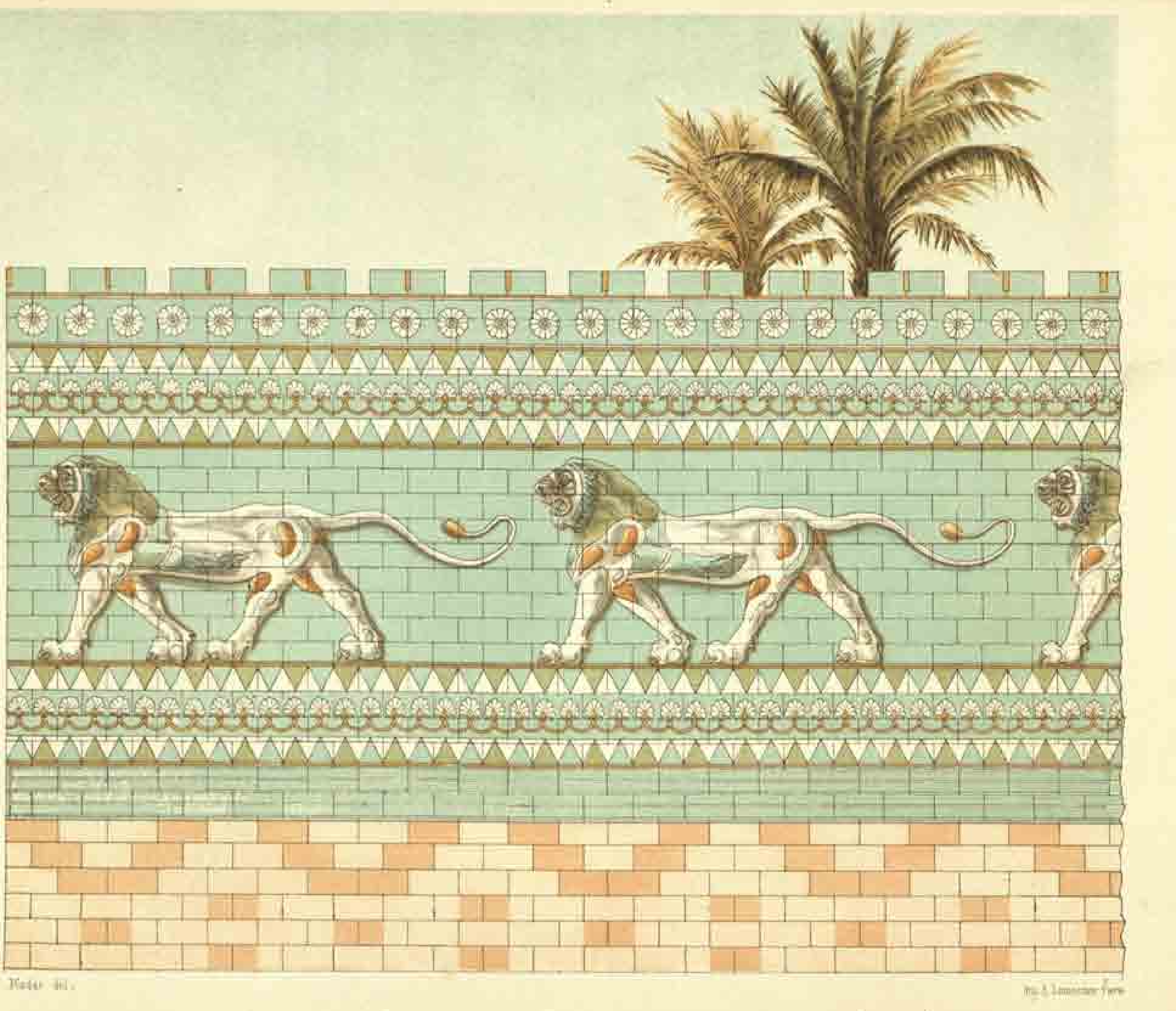
L'Administrateur-Gérant,
S. COHN.



ULYSSE ET POLYPHÈME.

Vase grec du Musée du Louvre.

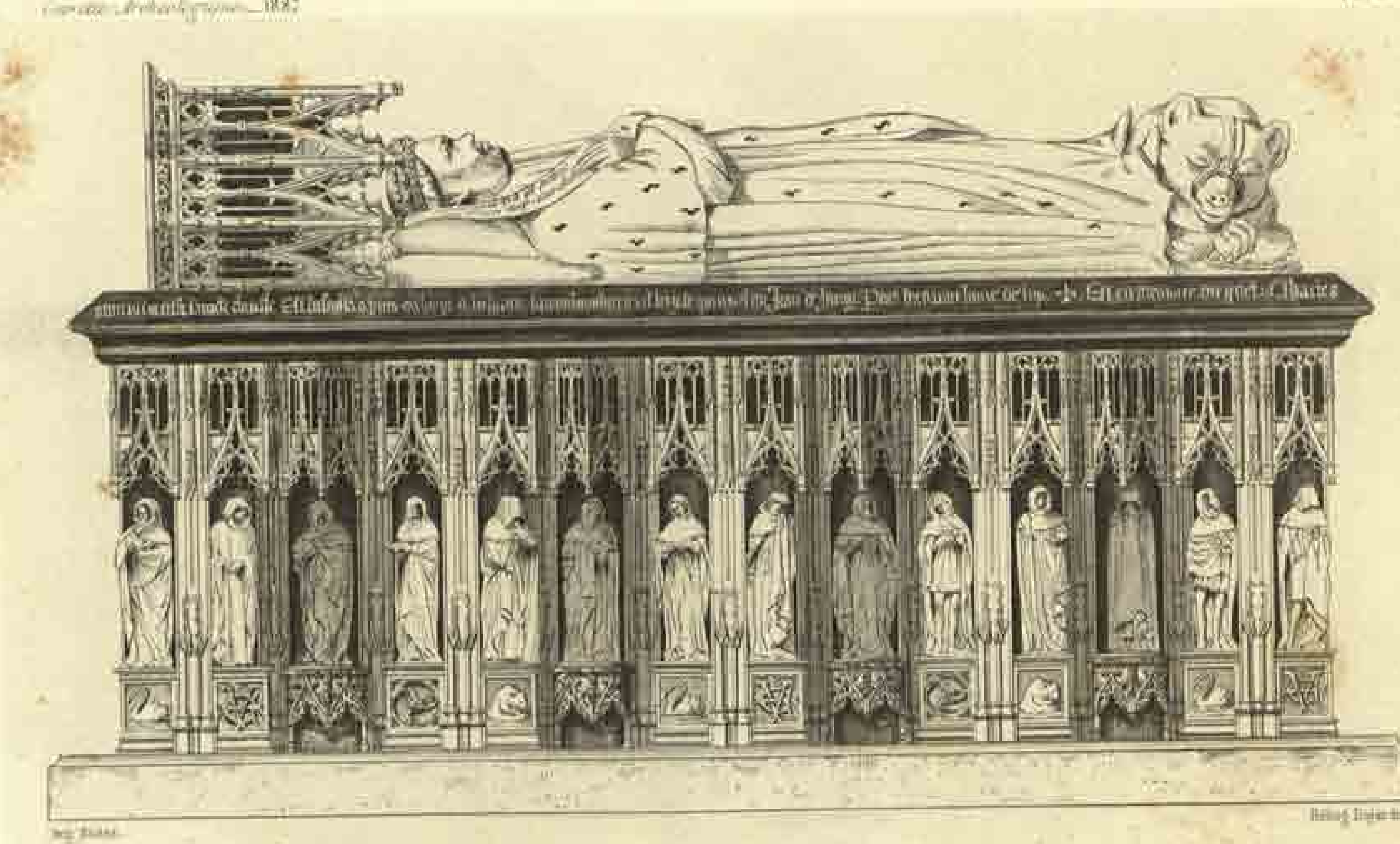
Imp. A. Lamercier, Paris



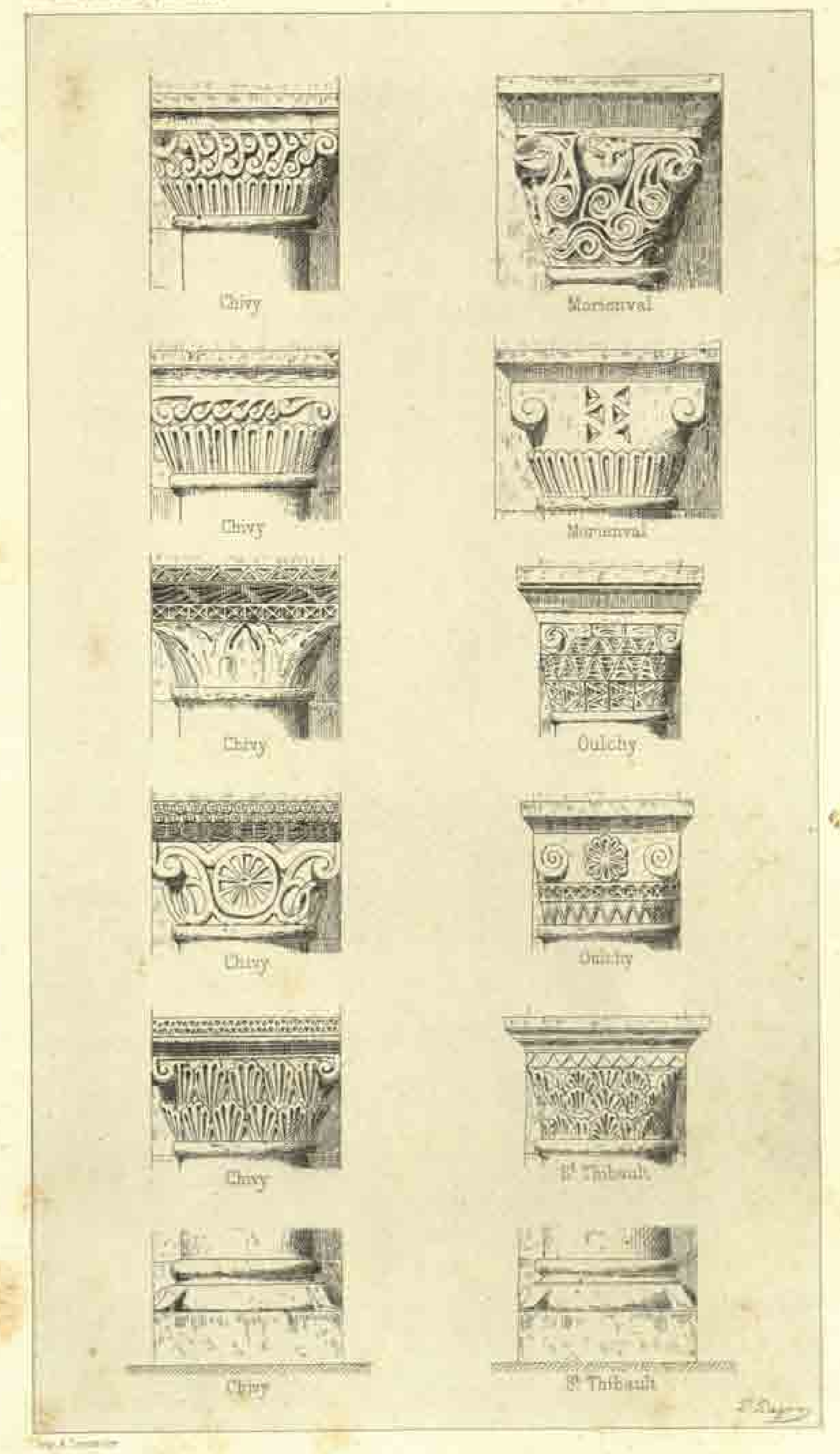
Nadar del. Imp. A. Lemercier Paris

COURONNEMENT EN FAÏENCE DES PYLÔNES DU PALAIS D'ARTAXERXÈS MNÉMON

(Fouilles de Suse par M. et Mme Dieulafoy.)

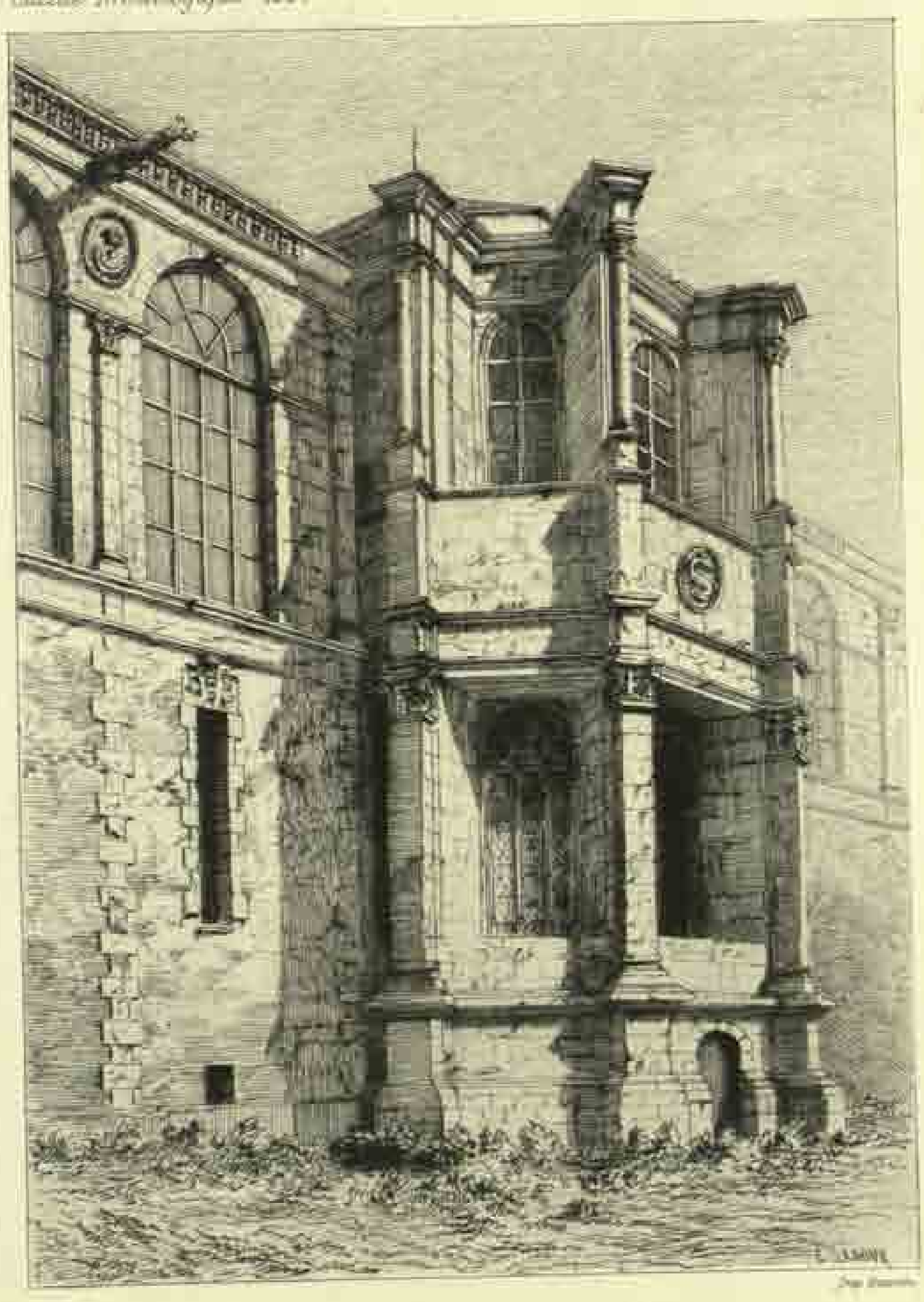


TOMBEAU DU DUC JEAN DE BERRY
RESTITUTION DE P. GAUCHERY



CHAPITEAUX DE CHIVY

Dessiné par M. E. Lefèvre-Pontalis



CHAPELLE DE SAINT-SATURNIN

(Château de Fontainebleau)



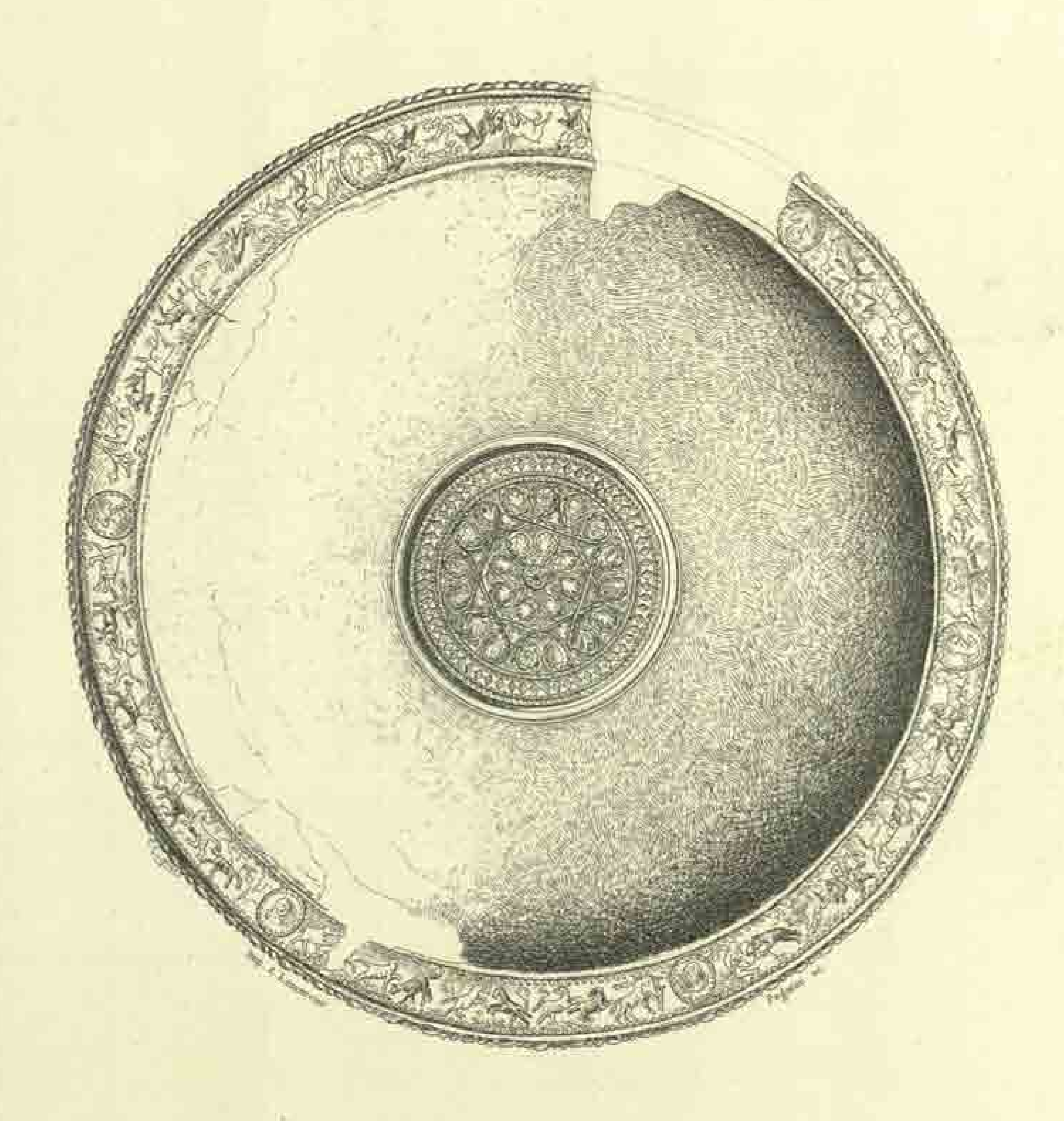


Reliquaire de Pepin au Trésor de Conques (Aveyron)



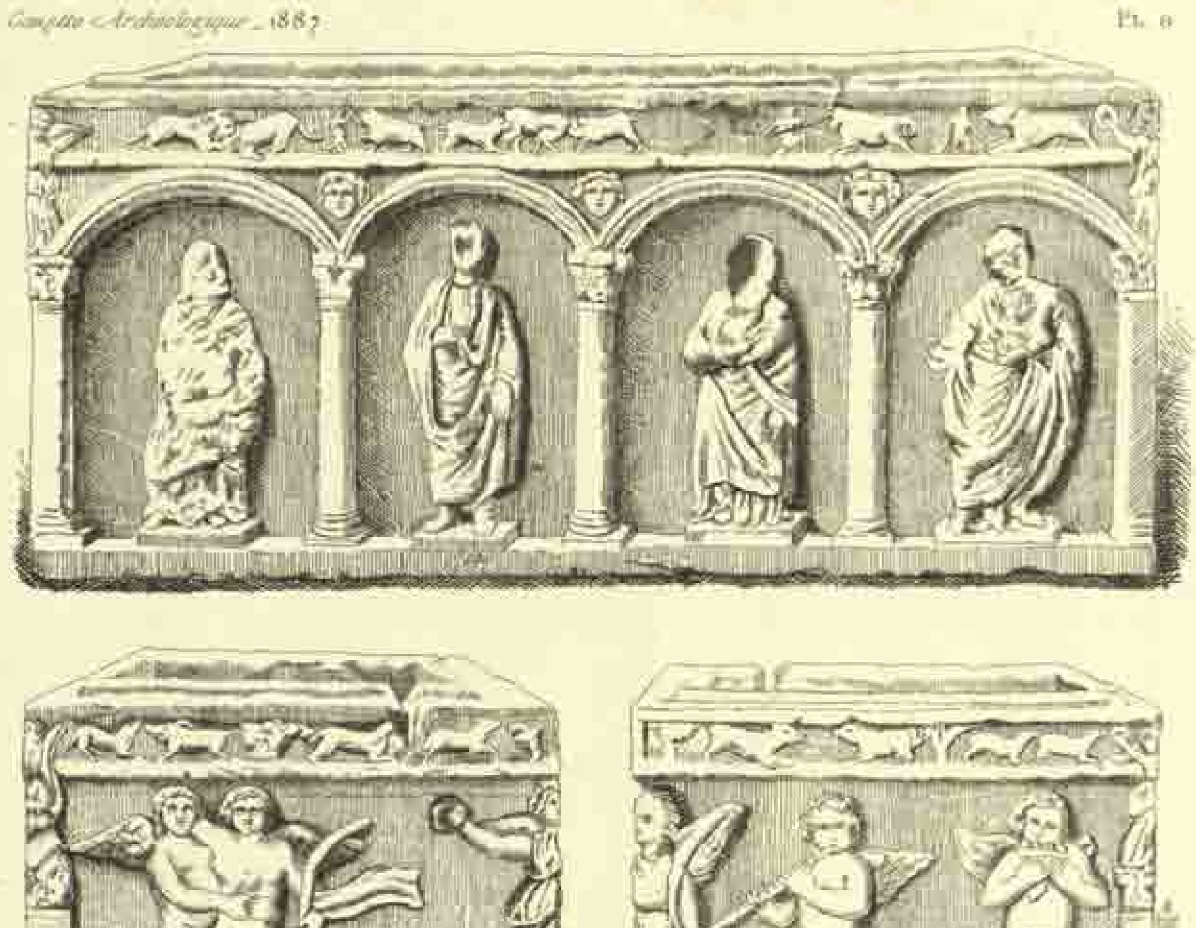
Héliog. Dujardin

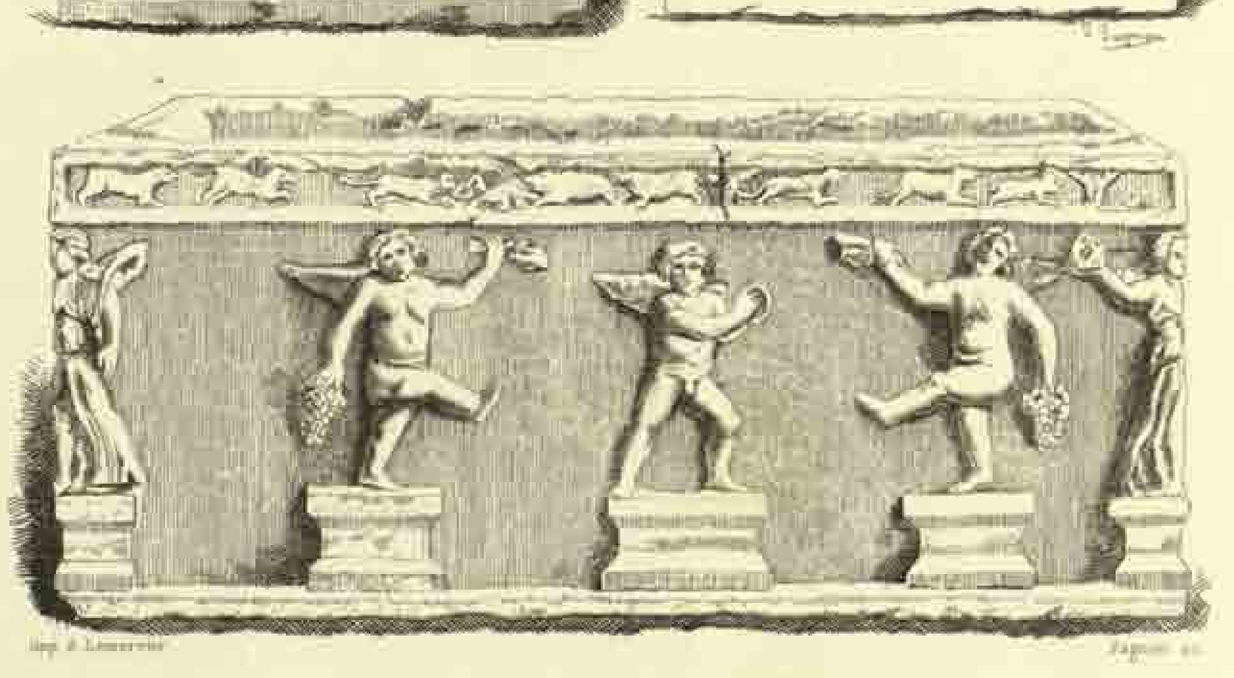
CHEMINÉE DU PALAIS DE POITIERS



PLATEAU ANTIQUE EN ARGENT

TROUVÉ EN ROUMANIE

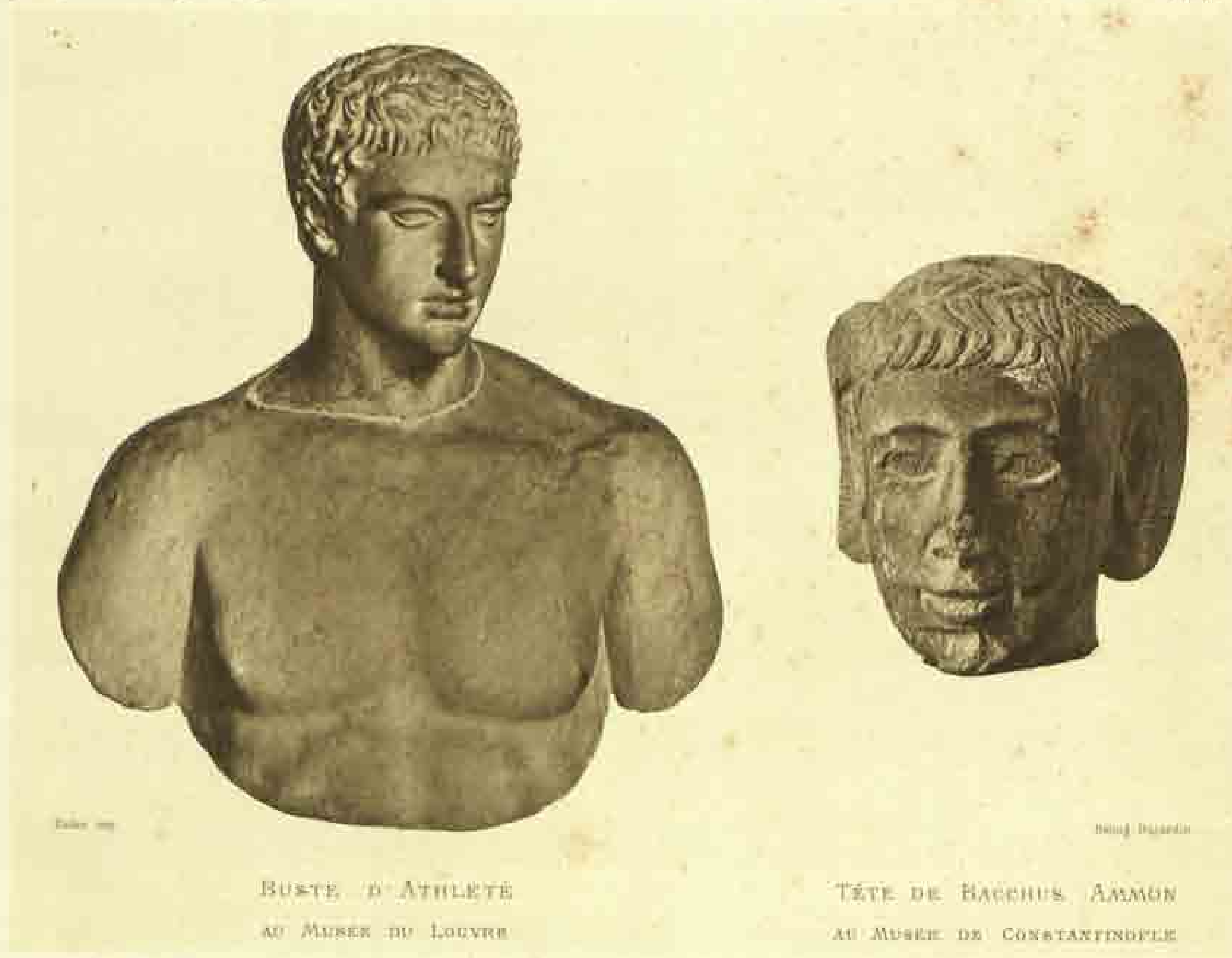




Imp. A. Lemercier

SARCOPHAGE ANTIQUE

TROUVÉ EN ROUMANIE



BUSTE D'ATHLÈTE
AU MUSÉE DU LOUVRE

TÊTE DE BACCHUS AMMON
AU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE



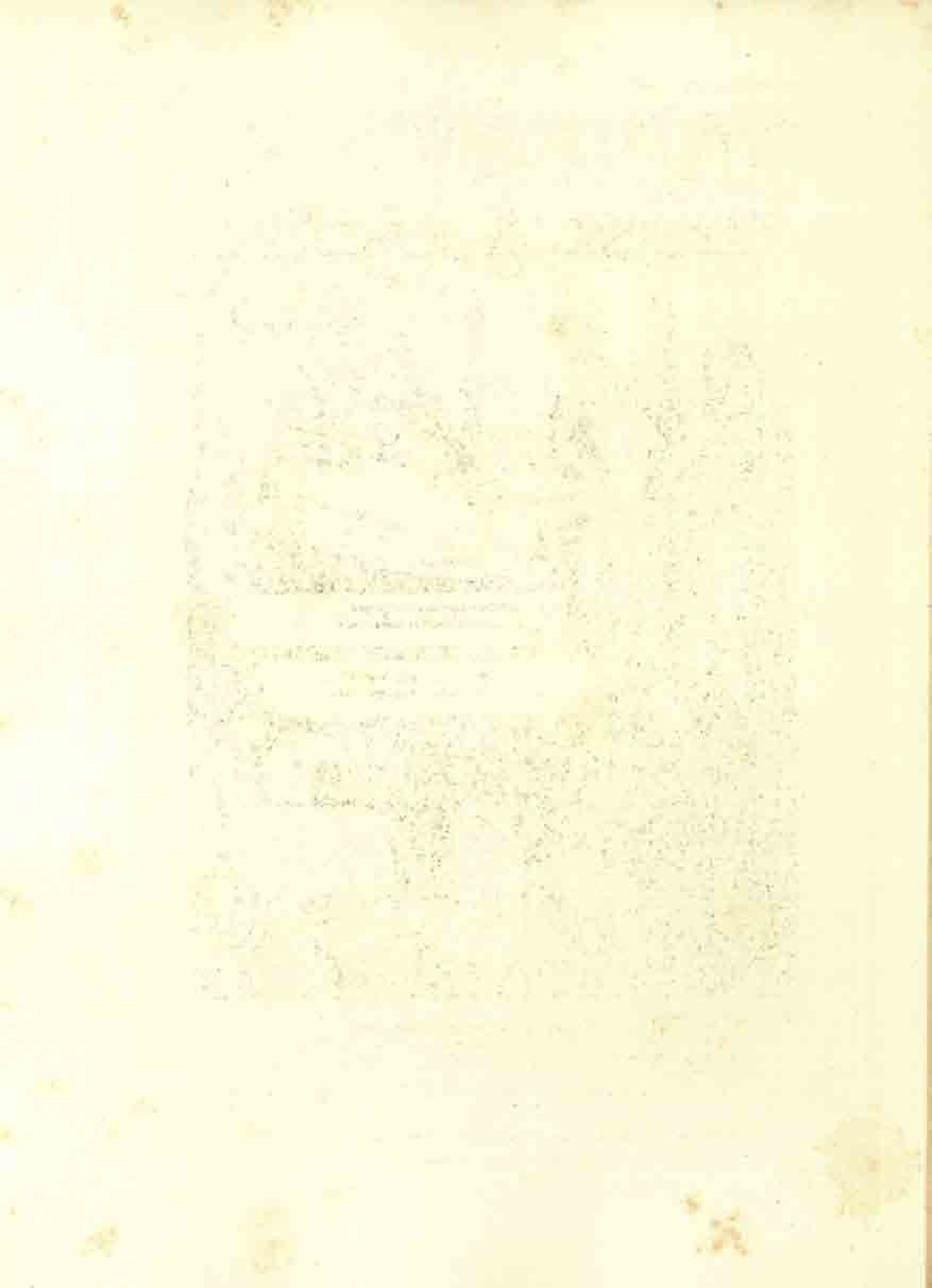
TÊTE EN MARBRE D'ANCIEN STYLE ATTIQUE

(MUSÉE DU LOUVRE)



Reliquaires de la Chapelle de l'Ordre du St Esprit

Musée du Louvre





FRONTISPICE DU VIRGILE DE PÉTRARQUE, PEINT PAR SIMONE MARTINI

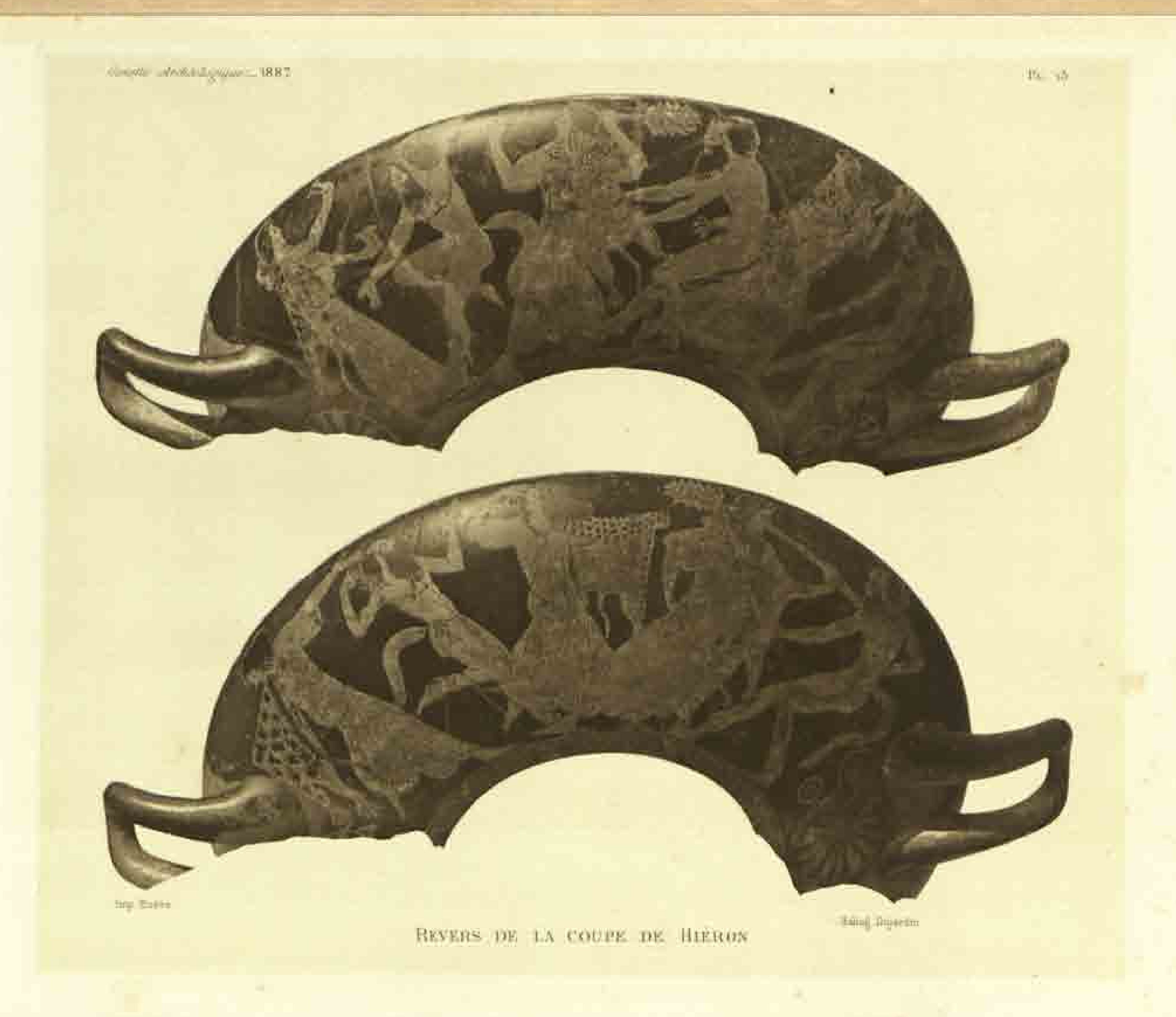
(MILAN : BIBLIOTHÈQUE AMBROSIENNE)



Imp. Eudes

Héliog. Dujardin

1 COUPE A FOND BLANC (BRUXELLES)
2 COUPE DE HIÉRON (BRUXELLES)



Imp. Eudes Héliog. Dujardin

REVERS DE LA COUPE DE HIÉRON



1



COUPES DE VERRE. MONTURE D'OR.
(FOUILLES DE SIVERSKAIA)



Héliog. Dujardin — Imp. Eudes

STATUETTE DE BRONZE

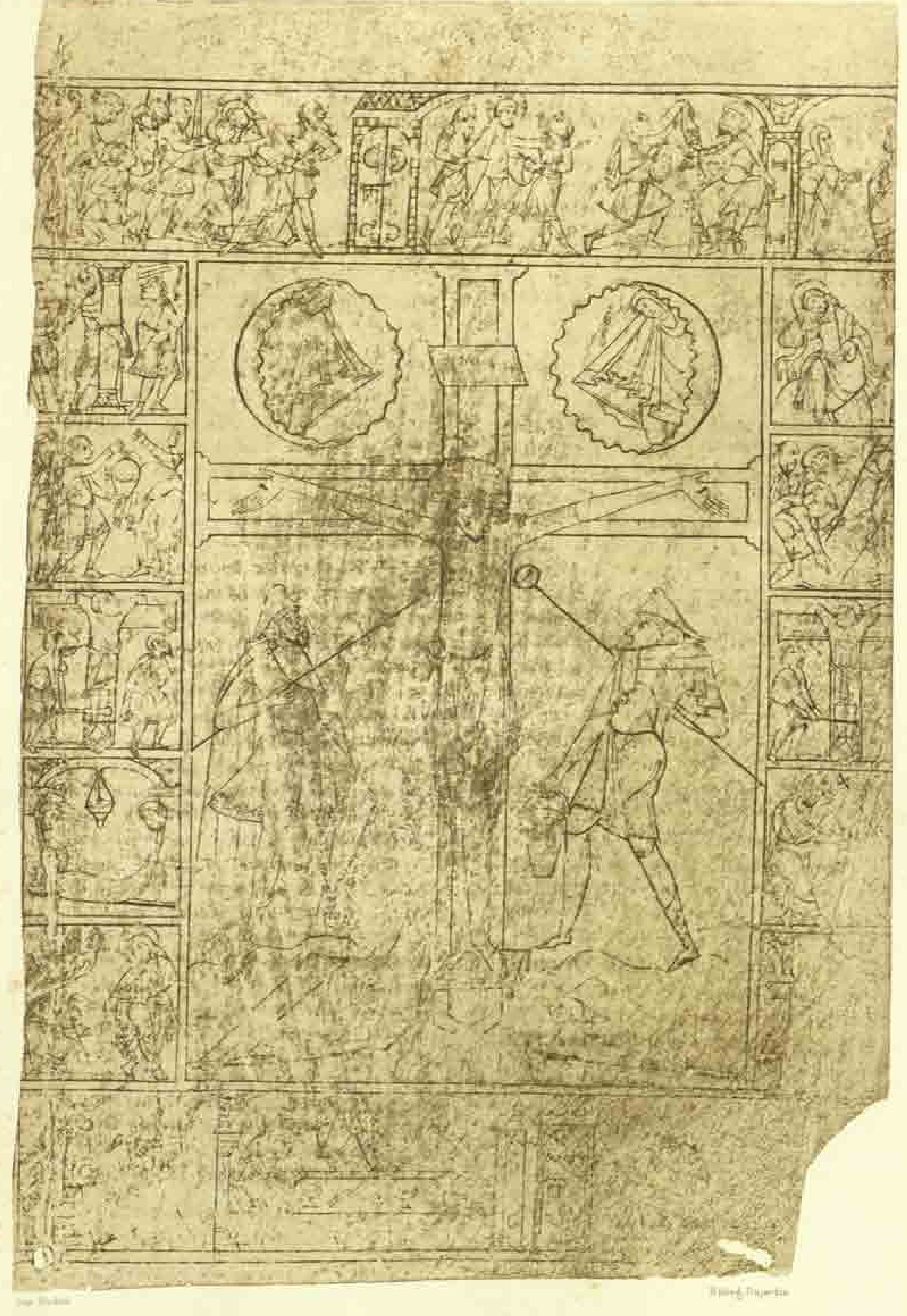
AU MUSÉE DE St GERMAIN



Imp. Eudes Héliog. Dujardin

L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE

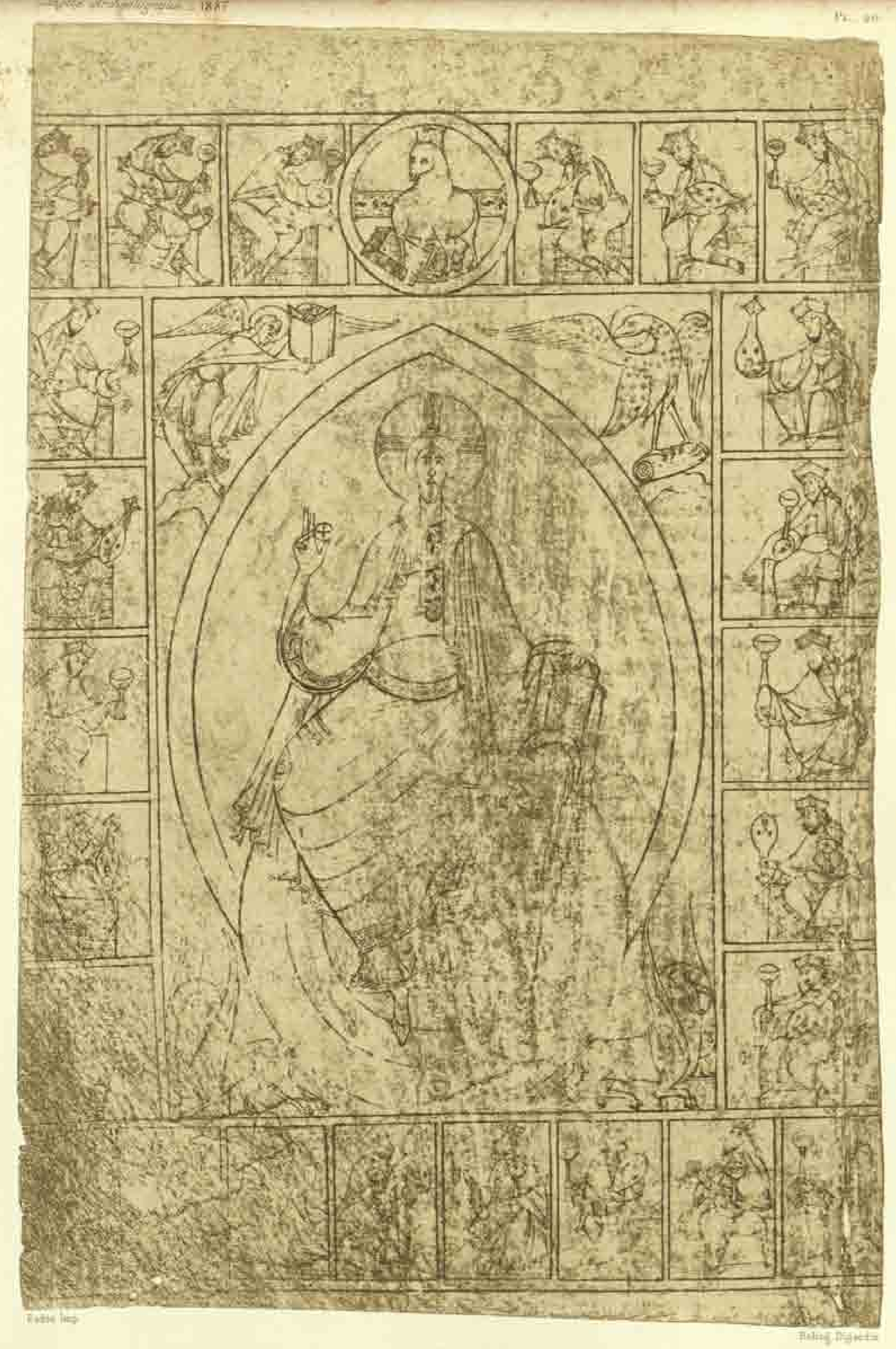
BAS RELIEF EN MARBRE DU MUSÉE BRITANNIQUE



Imp. Dujardin

LA CRUCIFIXION

FEUILLET DE PARCHEMIN (CATHÉDRALE D'AUXERRE)



LE ROI DE GLOIRE

FEUILLET DE PARCHEMIN (CATHÉDRALE D'AUXERRE)



COUPE EN ARGENT DORÉ
(TROUVAILLE DE SIVERSKAÏA)



Héliog. Dujardin Imp. Eudes

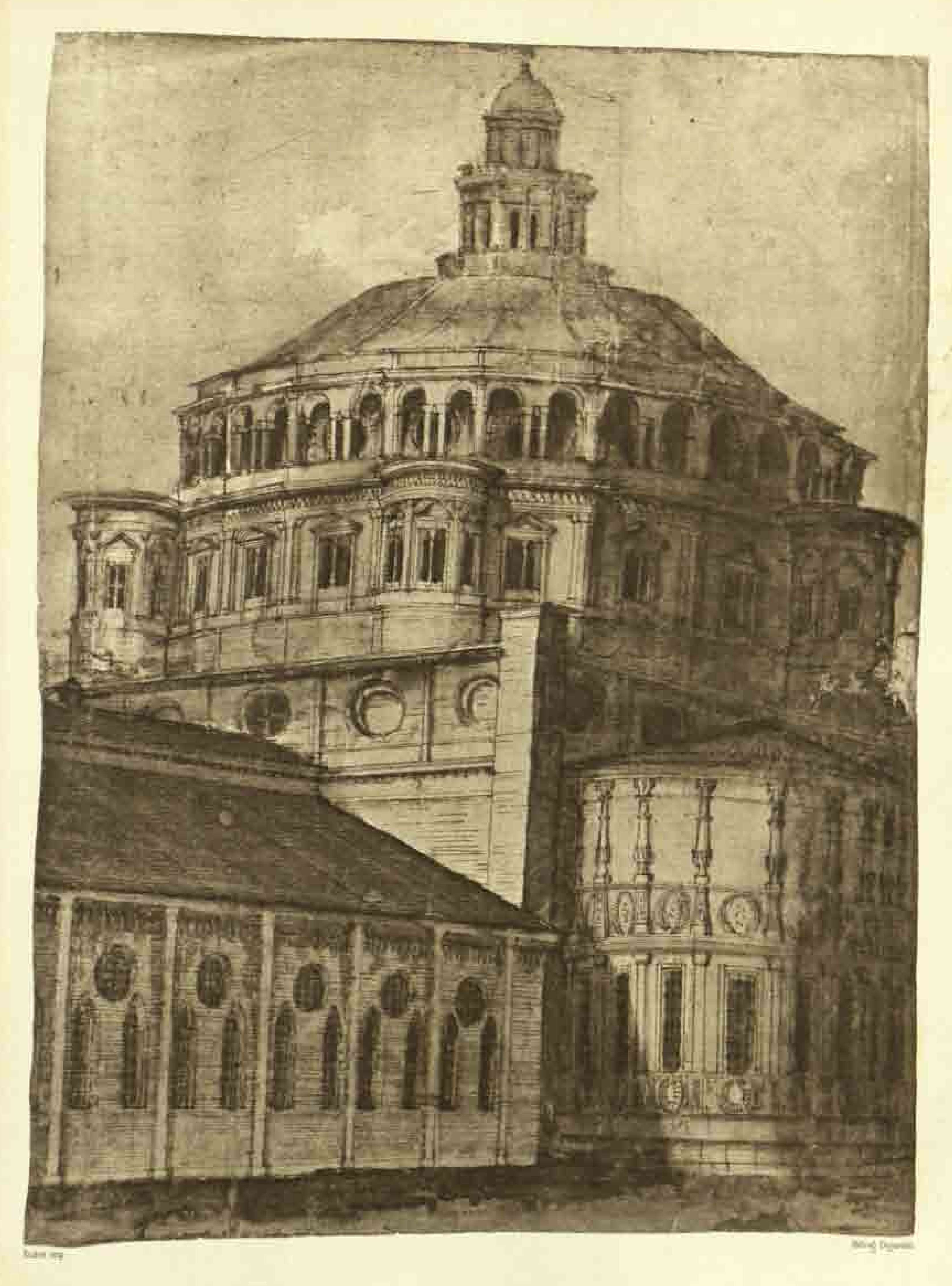
PHALÈRE D'OR
(TROUVAILLE DE SIVERSKAÏA)



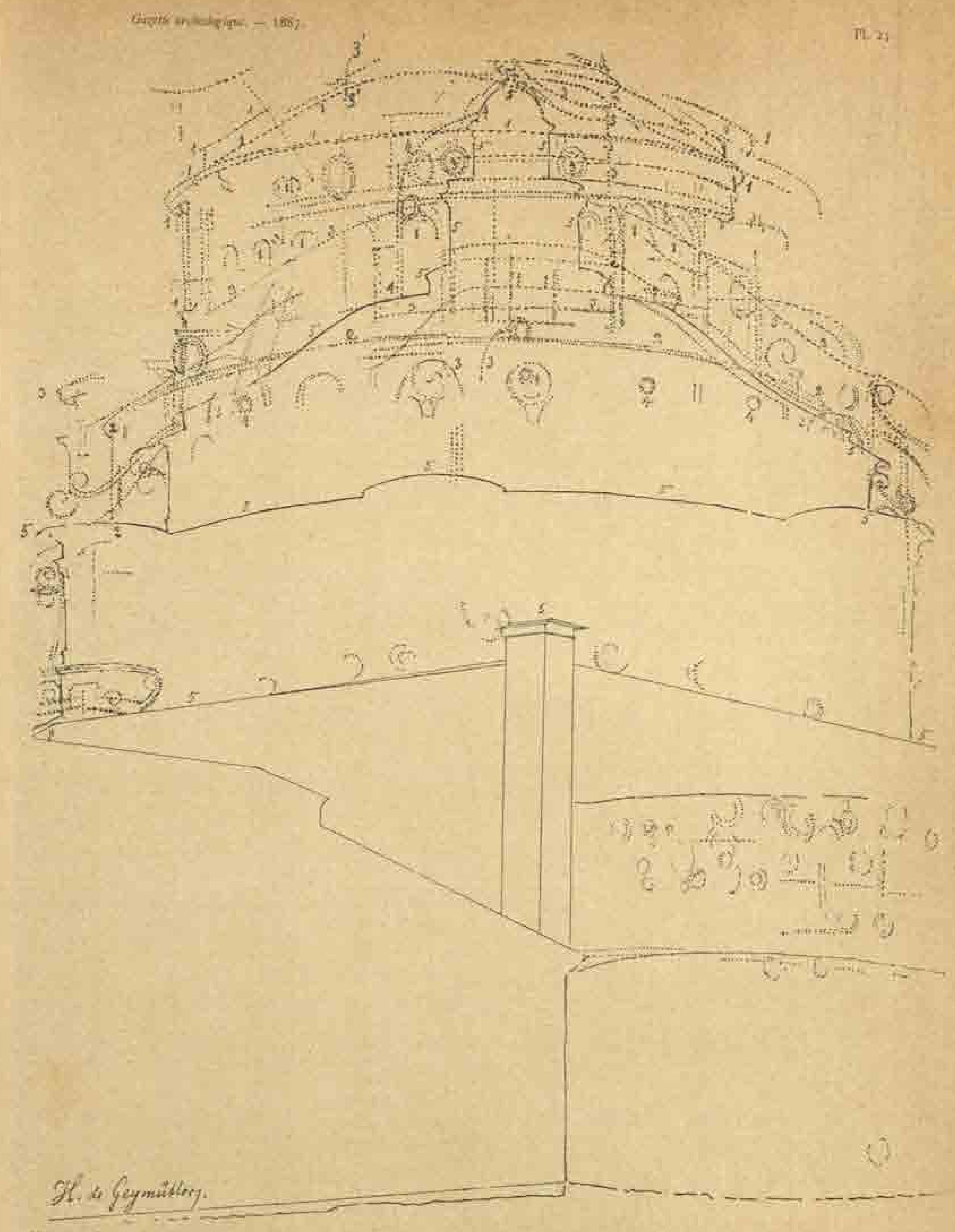
FERDINAND IER D'ARAGON, ROI DE NAPLES

BUSTE EN MARBRE

MUSÉE DU LOUVRE

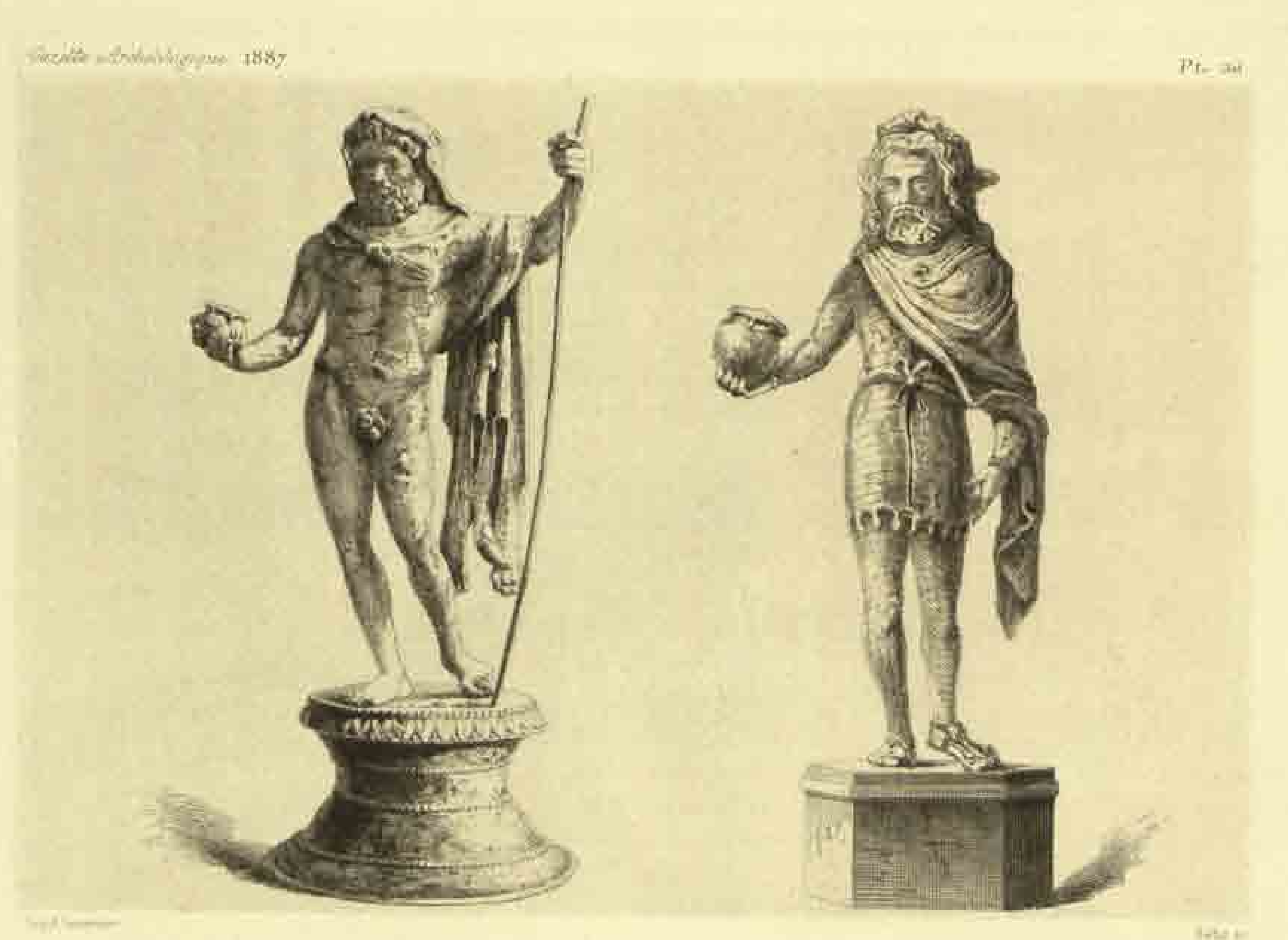


ABSIDE DE L'ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-DES-GRÂCES A MILAN



Mélan, imp. Poulat frères.

Projet de Bramante pour l'église Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan.



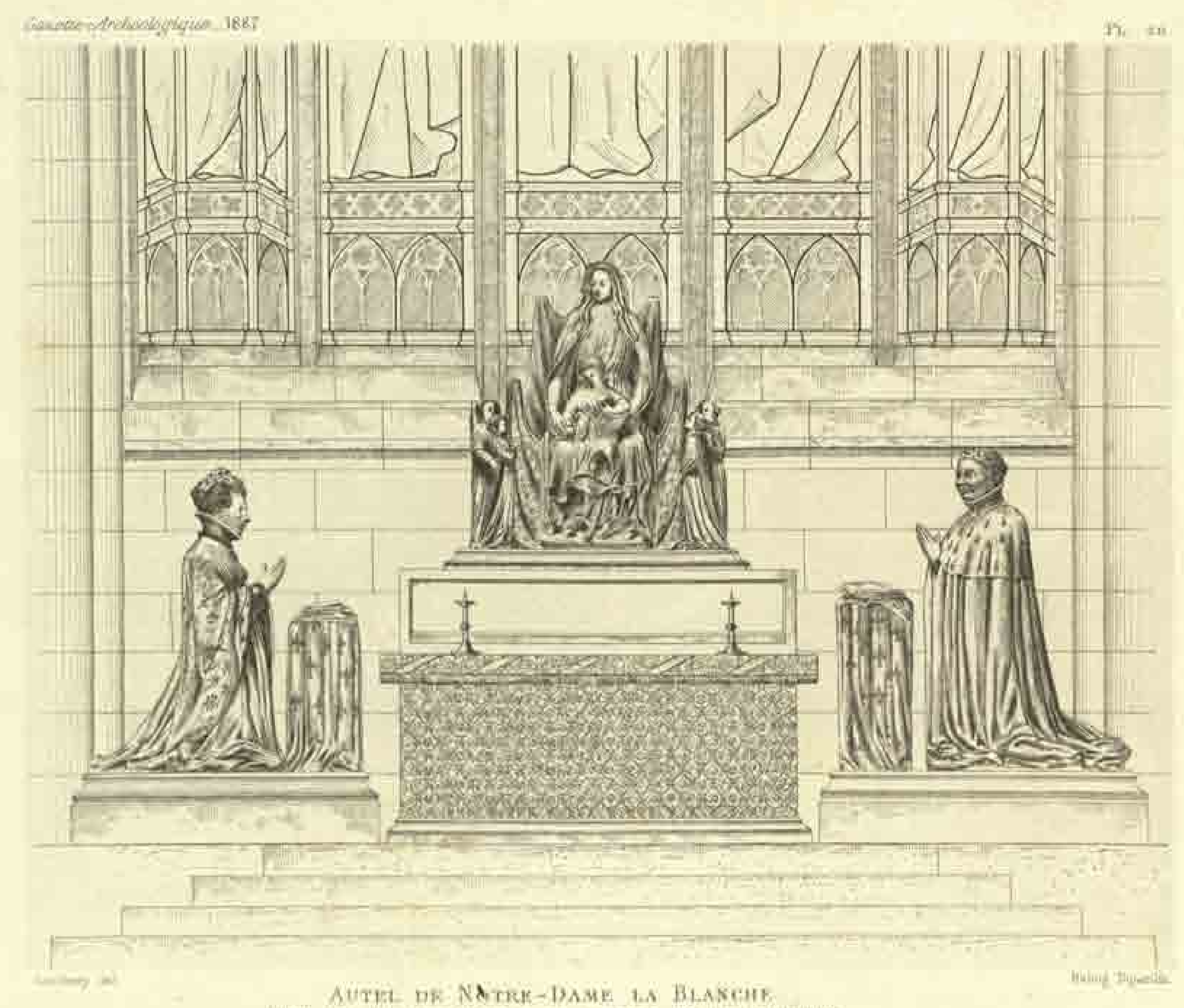
L'HERCVLE ROMAIN ET L'HERCVLE GALLO-ROMAIN
DE VIENNE (ISÈRE) ½ Grandeur



Héliog. Dujardin Imp. Eudes

CHAPITEAU DU PALAIS D'ARTAXERCÈS MNÉMON

(FOUILLES DE SUSE PAR M. ET Mme DIEULAFOY)



AUTEL DE NOTRE-DAME LA BLANCHE

ÉRIGÉ DANS LA SAINTE CHAPELLE DE BOURGES PAR JEAN DE BERRY

(PROJET DE RESTITUTION)





NIOBÉ — TERRES CUITES GRECQUES.

Héliog. Dujardin.

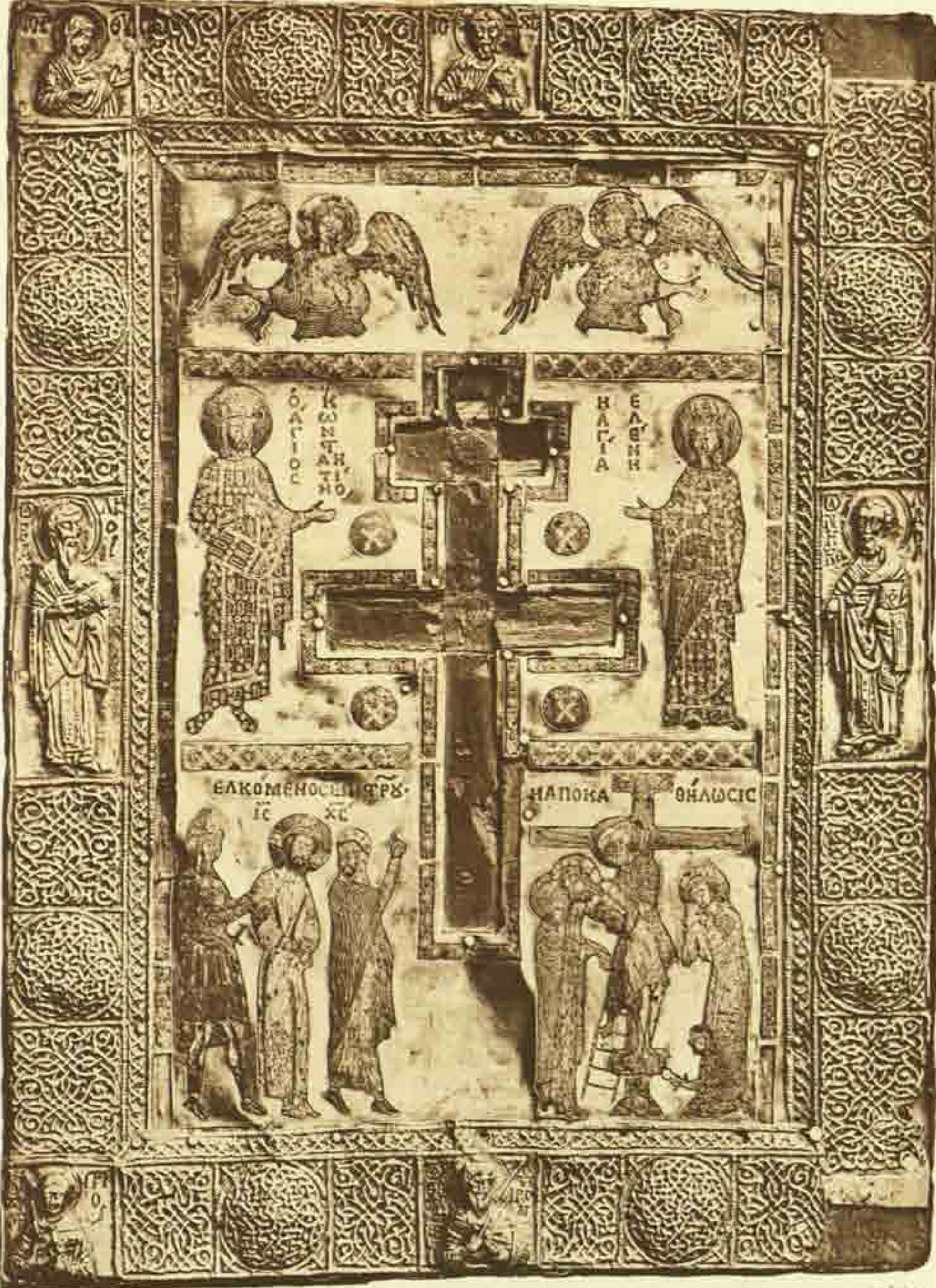
Imp. A. Lemercier

LA VENUS DRAPÉE
AU MUSÉE DU LOUVRE.

Héliog. Dujardin. Imp. Eudes

STATUE DE CHIEN

MUSÉE ÉGYPTIEN DU LOUVRE



RELIQUAIRE BYZANTIN

(Trésor de Gran (Hongrie))



Imp. A. Lemercier — Héliog. Dujardin

ANSE ÉTRUSQUE EN BRONZE

MUSÉE DU LOUVRE



SIRÈNE ÉTRUSQUE EN TERRE CUITE



La Naissance de Saint Jean Baptiste

Fresque du XIVe siècle à la Chartreuse de Villeneuve



Imp. A. Lemercier Héliog. Dujardin

LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN BAPTISTE _ LA PRÉSENTATION DE SA TÊTE A HÉRODIADE _ LA MISE AU TOMBEAU

FRESQUE DU XIVE SIÈCLE A LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE







RELIQUAIRE DE PÉPIN II AU TRÉSOR DE CONQUES

EXTRÉMITÉS

Détails de la face, grandeur d'exécution



1



2



3

Détails du revers, grandeur d'exécution

4



4



5



5



6



7



8



9



10



RELIQUAIRE DE PEPIN II AU TRÉSOR DE CONQUES

1.3 *Ecussons émaillés des niches.* — 2. *Ecusson du bandeau supérieur.* — 4.4 *Ailes de l'aigle de droite.* — 5.5 *id. de l'aigle de gauche.* — 6.7 *Ecussons des chapiteaux.* — 8.9.10 *id. des niches.*





Imp. A. Lemercier Héliog. P. Dujardin

TÊTE DE MORE _ BRONZE DU XVe SIÈCLE

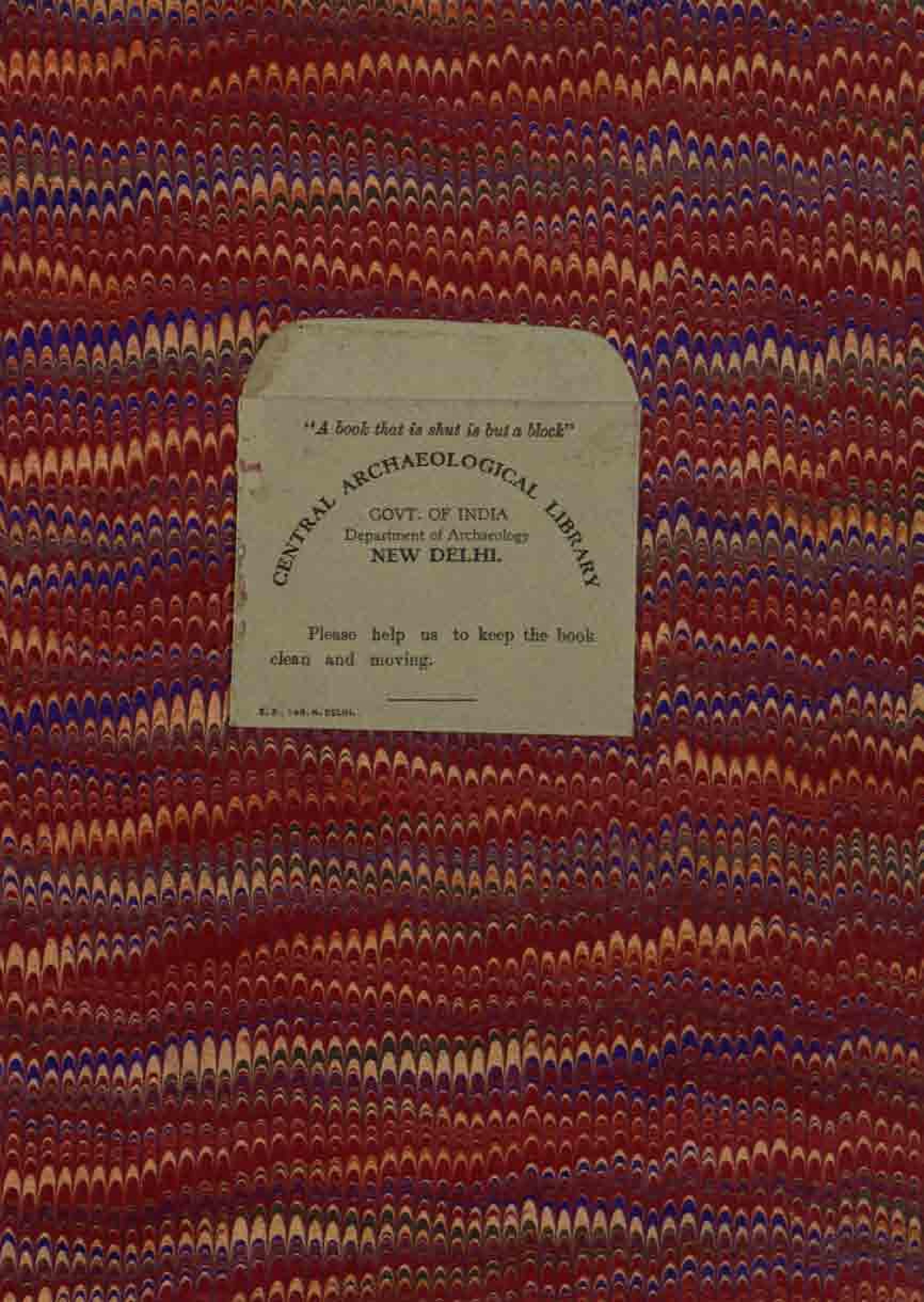
MUSÉE CORRER _ A VENISE



Le Mariage de Pan

Groupe en Terre Cuite de la Collection de M. Fr. Spitzer




"A book that is shut is but a block"
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.
Please help us to keep the book clean and moving.